32 Bcal 23/3-88 + Bee cy 35


РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФАРФОР
СБОРНИК
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Э. ГОЛЛЕРБАХА
И М. ФАРМАКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД
1924





LA PORCELAINE D'ART RUSSE

RECUEIL D'ARTICLES
SUR LA
MANUFACTURE DE PORCELAINE DE L'ÉTAT

Rédigé par
E. GOLLERBACH et M. FARMAKOVSKI

ÉDITION DE L'ÉTAT
LÉNINGRAD
1924

РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАРФОР

СБОРНИК

СТАТЕЙ О

ГОСУДАРСТВЕННОМ ФАРФОРОВОМ ЗАВОДЕ

под редакцией

Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХА и М. В. ФАРМАКОВСКОГО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД
1924





Гиз № 6092 — 2000 экз. Ленинградский Гублит № 4502.

От редакции

Название нашего сборника требует пояснений, для того, чтобы читатель не получил ошибочного представления о его содержании.

Книга наша посвящена, главным образом, последнему пятилетию деятельности Государственного Фарфорового Завода. В виду того, что в этот период Завод почти не имел конкурентов в изготовлении художественного фарфора (частная керамическая промышленность ныне почти отсутствует), мы считали возможным остановиться на заглавии „РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАРФОР“. Беглый очерк предыдущей деятельности Государственного Фарфорового Завода находится в связи с необходимыми параллелями и аналогиями. Исторический обзор частного производства фарфора в нашу задачу не входит.

Современные работы Государственного Фарфорового Завода являются с художественной стороны настолько значительными, что необходимость издания, оценивающего эти работы, намечающего пути и подводящего итоги,—не нуждается в подтверждении. Внешним поводом для него является пятилетний юбилей Завода. Пять лет — срок небольшой, но в условиях современной жизни, когда год можно приравнять десятилетиям, он заслуживает быть отмеченным.

Своим появлением в свет наш сборник обязан инициативе Заведующего Ленингосиздатом И. И. Ионова. Со стороны администрации Фарфорового Завода и его сотрудников мы встретили деятельное сочувствие и внимание. Редакция считает долгом принести особую благодарность директору Гос. Фарф. Завода П. А. Фрикену, заместителю директора Л. К. Лейхману, заведующему художественной частью С. В. Чехонину, заведующей музеем В. Л. Дюшен, скульптору Н. Я. Данько и художнице Е. Я. Данько.

Январь 1923 г.

AVANT-PROPOS

Le titre de ce livre, pour éviter au lecteur toute fausse idée sur sa teneur, exige quelques explications.

Il vise, tout particulièrement, les cinq dernières années d'activité de la Manufacture de porcelaine de l'État. Durant cette période, la Manufacture n'ayant eu que peu de concurrence (l'industrie céramique privée étant presque complètement disparue), nous nous sommes permis de lui donner ce titre: „La porcelaine d'art russe".

L'exposé sommaire que nous faisons du travail de la Manufacture aux époques précédentes, n'est dû qu'aux parallèles et analogies strictement nécessaires. Une revue historique de la fabrication privée des objets en porcelaine est en dehors de notre but.

Le travail actuel de la Manufacture de porcelaine de l'État est si important que la nécessité d'un ouvrage qui pourrait en donner une juste appréciation, tracer des voies nouvelles et en donner les résultats, n'a pas besoin d'être démontrée.

Le cinquième anniversaire de la Manufacture sert de prétexte à l'édition de cette oeuvre. Il est vrai que cinq ans ne représentent pas une bien longue période, mais, dans les conditions de vie actuelle, où chaque année équivaut à dix, elle mérite bien d'être notée.

Nous devons la publication de notre livre à l'initiative d'E. Ionoff, directeur-gérant des éditions de l'État. D'autre part, le personnel et l'administration de la Manufacture nous ont donné la preuve d'un vif intérêt par leur active collaboration à notre oeuvre. Nous tenons à remercier, tout particulièrement, P. Fricken, directeur de la Manufacture; L. Leichman, son adjoint; S. Tchékhonine, directeur des travaux artistiques; V. Duchêne, conservateur du Musée; N. Danko, sculpteur, et E. Danko, peintre.

Э. ГОЛЛЕРБАХ

История Государственного Фарфорового Завода со времени основания до революции 1917 года

Успехи русской художественной промышленности тесно связаны с деятельностью государственного (б. императорского) фарфорового завода, занимающего в истории нашей керамики едва ли не центральное место. Созданный исключительно для обслуживания нужд императорского двора, он не имел того национального значения, на которое мог бы рассчитывать в демократической стране. Тем не менее, деятельность фарфорового завода не могла пройти бесследно для художественного развития русской керамики: изделия завода выделывались в довольно большом количестве, и хотя не проникали в толщу народа, но все же распространялись отчасти и за пределами дворцов.

Что касается художественного достоинства изделий фарфорового завода в эпоху его расцвета, т.-е. при Екатерине II и Александре I, то лишь немногие частные заводы могут конкурировать с ним в этом отношении. В наше же время, когда государственный фарфоровый завод сделался почти единственным поставщиком художественного фарфора и распространяет свои произведения не только в России, но и за границей, его роль в керамической промышленности становится исключительно важной.

В 1917 — 18 г. завод был коренным образом реформирован, его художественная деятельность приобрела совершенно новое направление. Этому новому этапу в жизни завода и посвящен, главным образом, настоящий сборник.

Однако, изучая современную деятельность завода, не следует забывать его прошлое. Не все в этом прошлом было плохо и ненужно, были в нем и большие удачи, прекрасные достижения, высокое мастерство. И если мы вспомним, что в истории искусства „новое" не столько сменяет „старое", сколько *сочетается* с ним с целью его преобразования, мы поймем необходимость ретроспективного обзора минувшей жизни фарфорового завода.

Возникновение фарфоровой фабрики в Петербурге относится к эпохе имп. Елизаветы Петровны, именно к сороковым годам XVIII века. Для организации ее был приглашен Х. К. Гунгер, ученик Бетхера. Гунгер стремился окружить таинственностью секрет изготовления фарфора, пытался придать возможно больше значения своей особе и получить от порученной ему работы возможно больше прибыли. Подготовительные меры по устройству фабрики состояли в исследовании русской глины гжельских залежей. К Гунгеру был приставлен

металлург Димитрий Виноградов, учившийся заграницей вместе с Ломоносовым. Совместно с Виноградовым Гунгер приступил в конце 1744 г. к опытам над гжельской глиной. Одновременно при казенных невских кирпичных заводах была устроена фабрика. Вскоре выяснилось, что Гунгер не оправдывает возложенных на него надежд, и за ним установилась репутация шарлатана. При оборудовании фабрики он допустил ряд ошибок, которые пришлось исправлять Виноградову; постепенно отношения учителя и ученика стали ухудшаться, и Гунгер решительно отказался посвятить Виноградова в технические тайны фарфора.

Первые опыты Гунгера по изготовлению фарфоровой посуды постигла неудача, повторные опыты также ни к чему не привели, и в 1748 г. он был отстранен от дела.

Судьба фарфоровой фабрики была вручена Виноградову, который отдался делу с большой добросовестностью и через 10—11 лет привел фабрику в образцовое, по тому времени, состояние.

Период 1747—1758 гг. принято называть „виноградовским“. В 1747—48 гг. производились исключительно опыты, причем Виноградову удалось получить достаточно белый и прозрачный фарфор с глазурью, не отстающей от массы. К 1750—51 гг. относится изготовление первых табакерок и мелкой посуды. Трудно установить, какая именно вещь составила первую удачу Виноградова; принято считать таковой маленькую продолговатую чашку, хранящуюся в музее государственного завода.

Большой помехой в работе Виноградова была его наклонность злоупотреблять спиртными напитками; хроническое пьянство подорвало его здоровье, и в 1758 г. он умер, не достигнув сорокапятилетнего возраста. За год перед тем умер и первый начальник фабрики — барон Черкасов. Наступил краткий перерыв в деятельности завода. Работы возобновил весной 1759 г. саксонский мастер И. Г. Миллер.

В 1762 г. фарфоровая фабрика была поручена надзору М. В. Ломоносова, но тотчас же возвращена в ведомство кабинета имп. Петра III (т.-е. в управление А. В. Олсуфьева).

Работу Виноградова продолжал его ученик и преемник, Воинов. Вещи делались сравнительно массивными и тяжелыми, согласно завету Черкасова, предписывавшего делать вещи,—„что толще, то лучше“. По виду массы и глазури фарфор Елизаветинской эпохи напоминает китайский. Большие вещи по технике хуже мелких; их обжигали в больших дровяных печах, изготовляли же из гжельской глины. Мелкие вещи обжигали в горнах посредством углей; их обычно делали из оренбургской глины; такие вещи отличаются большею прозрачностью и стекловидным блеском глазури (в тонких пластинках даже масса имеет полустеклянную консистенцию). В палитру тогдашних живописцев по фарфору входили, кроме кобальта и золота, краски: пурпурная, вишневая, красная, черная, желтая, зеленая и бурая.

По вступлении на престол Екатерины II начальником фарфорового завода был назначен А. Н. Щепотьев, а Олсуфьев остался главным директором. С марта 1764 г. на заводе начал работать француз Арну, затем моделер (резчик) Карловский, замененный позже русскими резчиками из числа воспитанников Академии Художеств. Из Академии были взяты и живописцы — А. Ф. Крылов, Андрей Соболев и Алексей Артемьев. В 1766 г. место Олсуфьева занял Г. Н. Теплов, но он мало вмешивался в дела завода, хозяином которого оставался Щепотьев до 1773 г., когда фарфоровый завод был отдан в полное распоряжение генерал-прокурору кн. А. А. Вяземскому.

Вяземский расширил завод, улучшил хозяйственную часть, выписал ряд европейских мастеров, увеличил выработку и сбыт произведений завода. Улучшением своих изделий и развитием своей деятельности в эпоху Екатерины II фарфоровый завод обязан, главным образом, Вяземскому.

Живописными мастерами в первые годы царствования были: Андрей и Александр Черновы, миниатюрист А. П. Захаров (позже академик), Собрачев, Комаров. Скульпторами были: Каменский, Кирсанов и др. В 1792 г. управление фарфоровым заводом перешло к кн. Н. Б. Юсупову, известному меценату и любителю искусства.

К этому времени относится наибольший подъем технического совершенства и художественной ценности Екатерининского фарфора.

В признании его достоинств вполне единодушны современные знатоки фарфора и люди Екатерининской эпохи. Георги в своем описании Петербурга, изданном в 1794 г., пишет об изделиях фарфорового завода следующее: „Нынешний фарфор есть прекрасный как в рассуждении чистоты массы, так и в рассуждении вкуса в образовании (т.-е. в формах) и живописи. В магазине видны весьма большие и с наипревосходнейшим искусством выработанные вещи“.

С большим интересом относился к фарфоровому производству Павел I. По вступлении на престол он предоставил фарфоровому заводу исполнение крупных заказов для дворцового ведомства. Непосредственнй надзор за деятельностью завода кн. Юсупов поручил в 1797 г. С. Фигнеру. В пределах же своей специальности на заводе распоряжались модельмейстер Рашетт, смотритель по живописной палате А. Захаров и мастера — Иванов (лаборатория) и Сергеев (горны и капсельная).

Кн. Юсупов, подобно кн. Вяземскому, пытался распространять изделия фарфорового завода в широких кругах, но препятствием к этому являлась сравнительная дороговизна изделий; отчасти сбыту мешала и отдаленность завода от города.

В 1799 г. было учреждено филиальное отделение имп. фарфорового завода в Гатчине; Гатчинская фабрика выделывала преимущественно вещи низших сортов. В течение всего царствования Александра I во главе фарфорового завода стоял Д. А. Гурьев, который с первого же года своей службы приступил к реорганизации дела. Прежде всего он обратил внимание на перевес выработки

над спросом и решил освободить заводские магазины от залежи, продав часть запасов с публичного торга.

Гатчинская фабрика, приносившая значительный убыток, была в 1802 г. упразднена. Для поднятия техники производства был приглашен опытный керамист Ф. П. Гартенберг, назначенный в 1803 г. директором завода.

Живописцев на заводе при Александре I было более 70 человек. Скульпторами состояли: А. Столетов, Ф. Собрачев, Ф. Субботин, Т. Захаров и др.

С целью усовершенствовать способы производства фарфора Гурьев привлек к делу трех мастеров Берлинского королевского фарфорового завода — Шульца, Шрейберга и Зейфферта; в качестве модельмейстера был назначен Муснер, в помощь которому были взяты воспитанники Академии Художеств — М. Командер и А. С. Канунников. Одновременно Гурьев пригласил на завод видного скульптора Александровской эпохи, адъюнкт-профессора Академии Художеств С. С. Пименова (отца более популярного в истории скульптуры Н. С. Пименова). Для руководства же живописью по фарфору Гурьев пригласил французского мастера Адама, который пробыл на заводе с 1808 г. по 1816 г. В 1815 г. вместо ушедшего со службы Командера поступил воспитанник Академии Художеств А. И. Воронихин.

Большое значение для развития художественной деятельности фарфорового завода имело приглашение иностранных мастеров. В том же 1815 г. в Петербург прибыл Пьер Ландель — специалист по изготовлению массы и глазури, Ф. Давиньон — токарь, Дени Моро — декоратор-позолотчик Севрской мануфактуры и Свебах — живописец той же мануфактуры. Эти керамисты внесли заметные улучшения в производстве художественного фарфора и воспитали ряд русских мастеров, служивших им помощниками. Гурьев не мало заботился об улучшении быта рабочих фарфорового завода: для них были выстроены особые дома, которые отдавались на выплату, по примеру мюльгаузенской системы; рабочим открыли доступ к чинам с целью вызвать между ними соревнование; вдовам выдавали пособия и пенсии и т. п.

Конец „Гурьевского“ периода совпал с концом царствования Александра I. Начальником завода сделался кн. Волконский, назначенный в 1827 г. министром вновь учрежденного министерства императорского двора. Он не считал нужным вмешиваться в художественные дела завода, а исключительно занимался вопросами административного порядка. Этими же вопросами преимущественно занимался и гр. Л. А. Перовский (управлявший с 1852 г. кабинетом е. и. в. и министерством).

Модельмейстерская мастерская работала под руководством проф. Пименова до 1831 г., когда со скульптором случилась неожиданная неприятность: Николай I остался недоволен своим бюстом и бюстом императрицы Александры Федоровны, исполненными Пименовым для академической выставки, и скульптору предложили просить об отставке. Два года спустя Пименов умер.

Из других скульпторов времени Николая I упомянем: Вахромеева, Клейна, Леонтьева, Морозова, Шишкина, Тычагина.

После смерти Пименова заведывание модельмейстерским отделением перешло к Воронихину, а живописное отделение находилось сначала под надзором академика Канунникова, а с 1839 г. по 1845 г. им заведывал Зюзин.

На фарфоровых изделиях эпохи Николая I, украшенных живописью, чаще всего встречаются подписи Мещерякова и Голова (до начала 50-х годов), А. Новикова, П. Нестерова, П. Иванова, И. Миронова, Лифантьева, Корнилова и Красовских.

В 1850-х годах вновь был приглашен ряд иностранных мастеров, что было совершенно неизбежно при отсутствии в России самостоятельной художественно-керамической школы. Заведывание горнами поручили мастеру Севрской мануфактуры Деривьеру, деятельность которого оказалась, однако, не особенно удачной. Зато художники Будэ и Босэ принесли заводу существенную пользу.

В 1837 году при фарфоровом заводе была учреждена школа для подготовки мастеровых и подмастерьев. Из учителей рисования, преподававших в школе, известны Видберг и Перниц.

В конце 1820-х годов были сделаны попытки вновь организовать продажу фарфора частным лицам в Петербурге, Москве и даже на Нижегородской ярмарке, но это предприятие не удалось развить в достаточной мере, оно оказалось невыгодным и в конце 30-х годов было ликвидировано. Продолжали существовать только два магазина — один на самом заводе, другой — в здании кабинета е. и. в. (в 1856 г. и он был закрыт).

Сокращение частной продажи фарфора при Николае I не было следствием уменьшения производства; напротив, количественно производство фарфорового завода возрастало при Николае I с каждым годом. Чрезвычайно увеличились заказы для императорского двора, придворного ведомства, великокняжеских дворов, заказы для поднесения высокопоставленным особам и, наконец, поставки фарфора различным казенным учреждениям.

В 1833 г. при фарфоровом заводе было устроено гончарное заведение, а в 1840 г., в связи с модой на бронзовые оправы фарфора, была учреждена бронзовая мастерская.

В 1841 г. гончарное отделение прекратило работу, так как попытка организовать в нем производство фаянса оказалась безуспешной.

Почти сто лет фарфоровый завод придерживался принципа, выставленного импер. Елизаветой Петровной — делать фарфор „из земли российской"; в эпоху Николая I этот принцип был нарушен — около 1836 г. начали применять французскую глину. Впрочем, этот новый материал не вытеснил окончательно прежнего, и завод продолжал одновременно пользоваться глуховской глиной. В 1844 — 45 г.г. была выписана и английская глина, но она не нашла широкого применения.

При Волконском и Перовском фарфоровым заводом управляли: Комаров, ген. П. И. Пенский, В. Е. Галяшин, А. Д. Озерский, П. А. Языков. Все это были светские люди, больше бюрократы и карьеристы, чем деятели художественной промышленности.

В начале царствования Николая I живописцами и скульпторами оставались художники предыдущего периода. Но вскоре завод понес незаменимую утрату: в 1827 г. умер Давиньон, опытный токарь и модельмейстер, а в 1830 г. скончался художник Моро.

По своему составу фарфор времени Николая I несомненно отличается от фарфора времени Екатерины II и Александра I: вследствие увеличения процентного содержания глинозема, он приближается к составу западно-европейских фарфоров, особенно французского.

Особенное внимание обращалось в эпоху Николая I на живописную часть. Поощрялась тщательная, кропотливая отделка деталей и работа пунктирной манерой. К механическим способам живописи относились отрицательно, и когда в 1841 году иностранцы Мартини и Фус обратились к администрации фарфорового завода с предложением приобрести от них секрет нового способа переводить рисунки на фарфор и стекло (трансферотипия), то предложение их было отклонено.

В связи с обширным применением позолоты, было обращено особое внимание на улучшение способов золочения, и, действительно, позолота времени Николая I отличается превосходным густым тоном, хорошей полировкой и замечательной прочностью. Кроме золота, в технике орнаментной живописи применяли и платину.

В 1837 году на заводе была устроена особая комната для выставки образцовых вещей, в 1838 году была открыта публичная выставка изделий фарфорового завода, а в 1844 году, ко дню столетнего юбилея завода, был открыт музей, устройство которого было окончательно закончено в 1845 году.

В течение двух последних лет царствования Николая I в деятельности фарфорового завода наступил застой, вызванный, главным образом, тяжелыми политическими событиями, выпавшими на долю России.

Директором завода в 1855 году был назначен А. Д. Сивков, не более, чем его предшественники, осведомленный в художественных вопросах, но искренно озабоченный развитием фарфорового производства в России.

Вскоре Сивков был повышен по службе и сделался управляющим всеми императорскими заводами, а на должность директора фарфорового завода был избран П. П. Форостовский. Далее директором был В. А. фон-Ренненкампф, за ним А. П. Сумароков; с 1879 года должность управляющего императорскими заводами была упразднена, и дирекция приобрела большую самостоятельность.

Художественная деятельность фарфорового завода при Александре II заметно понизилась. Правда, на заводе продолжали работать Будэ и Босэ, опытный копиист Липпольт, известный скульптор Шпис и ряд опытных техников; но, в связи с общим понижением эстетического уровня русской промышленности, изделия завода приобрели довольно шаблонный и грубоватый характер. Лучшие живописцы принадлежали прошлой эпохе: М. Крюков, А. Тычагин, В. Дудин, А. Нестеров.

Что касается положения рабочих, то с этой стороны при Александре II произошла крупная перемена — рабочие были освобождены от обязательного

труда и перешли на положение вольнонаемных. Рабочий день был ограничен десятью часами (по субботам—пятью). Живая двигательная сила (для перемалывания кварца, шпата и черепа) была заменена механической (паровой). Русские каолины были постепенно вытеснены из производства английскими и французскими глинами.

Существенным нововведением явилась выделка терракоты, а также новые способы украшения фарфора—разноцветные глазури и живопись по черепу жидкой фарфоровой массой (pâte-sur-pâte) по кобальтовому или хромовому фону.

Краски обычно выписывались из Берлина, Парижа и Лондона. Интересно отметить, что при Александре II был оставлен прежний способ живописи пунктиром и принята живопись мазками. К числу крупнейших недочетов производства этой эпохи относится ухудшение обжига (процент бракованных при разгрузке горнов вещей значительно возрос, по сравнению с прежним временем). Небрежность в изготовлении даже крупных художественных вещей дошла до того, что однажды на Венскую выставку была отправлена ваза, наспех составленная из отдельных частей разных ваз и потому безобразно непропорциональная. Изделия завода все более утрачивали художественное достоинство и стильность. Одно время, особенно под влиянием балканских событий, возникло движение в пользу национального характера в искусстве. Фарфоровый завод отозвался на это движение, но не сумел дать произведений истинно национального типа, а создавал условно „русские", нарочитые формы.

При Александре III привилегированное положение завода было подчеркнуто более, чем когда-либо: продажа фарфора частным лицам была безусловно запрещена, разрешалось продавать только „белье" (белые вещи, без живописи), при условии уничтожения на них клейма.

С целью улучшить технику производства мастера посылались заграницу. Создалось слепое подражение иноземным образцам, не говоря уже о том, что все сырые материалы выписывались из заграницы.

Скульпторами завода при Александре III были: Ф. И. Даладугин, А. И. Лапшин, А. И. Бозылев. Из мастеров и художников продолжали работать: А. Миронов, К. Красовский, А. Кирсанов, В. и Ф. Тарачковы и др. Из новых—Н. Семенов, Я. Тимофеев, М. Лапшин, П. Лукин.

При Николае II директор Д. Н. Гурьев был уволен, и на его место был назначен барон Н. Б. фон-Вольф. Заведывание живописным отделением фарфорового завода перешло с 1896 года к Р. Ф. Вильде. Скульпторами завода были А. К. Тимус и Каменский. Кроме того, для завода работали: Рауш фон-Траубенберг, И. Гинцбург, Вернер, Диллон, К. Сомов. Недолгое время (1913—1915 гг.) общее художественное руководство принадлежало Е. Е. Лансере. Подглазурной росписью занимались преимущественно художники: Сулиман-Груздинский, Рафаэль и Зонне.

Вольф состоял директором до 1910 года. Около года завод работал без директора (временно его замещал старший техник Э. Крангальс), а затем эту

должность занял Н. В. Струков. При нем скульптором завода был Вас. Кузнецов, позже передавший работу своей помощнице — Н. Я. Данько.

В период войны 1914 — 17 г.г. фарфоровый завод был привлечен к работе по удовлетворению потребностей военного времени, т.-е. к изготовлению оптического стекла, химической посуды и пр. Завод окончательно сделался фабрично-промышленным предприятием. Художественная работа свелась к минимуму. Вяло протекала она и при временном правительстве. Только после октябрьской революции 1917 года был поднят вопрос о необходимости поднять художественную деятельность фарфорового завода на должную высоту, и с 1918 года завод вступил в новый период существования, перейдя в ведомство народного комиссариата по просвещению.

Э. Голлербах

E. GOLLERBACH
(collaborateur scientifique du Musée Russe.)

HISTOIRE DE LA MANUFACTURE DE PORCELAINE DE L'ETAT DEPUIS SA FONDATION À LA RÉVOLUTION DE 1917

Les succès de l'industrie d'art en Russie sont intimement liés à l'activité de la Manufacture de porcelaine de l'État (ci-devant Manufacture impériale). Fondée exclusivement pour le service de la cour impériale, elle n'a pas eu l'importance nationale qu'elle aurait pu avoir dans un pays démocratique. Son activité ne pouvait cependant rester sans influence sur le développement de la céramique d'art russe. Les produits, quoique fabriqués en grande quantité, ne pénétraient point dans le fond du peuple, mais néanmoins ne restaient pas exclusivement dans les limites des palais *).

La Manufacture de porcelaine fut fondée à l'époque du règne d'Elisabeth, vers le milieu du XVIII siècle. Ch. Hunger, élève de Boether, fut appelé à son organisation. Les premières tentatives dans la fabrication de la vaisselle de porcelaine furent infructueuses. Des expériences réitérées restèrent sans résultat et, en 1748, Hunger fut remplacé par Winogradoff, qui perfectionna les procédés de fabrication et donna son nom à la période comprise entre 1747 et 1758. Les années 1747 et 1748 furent presque entièrement vouées aux expériences. C'est aux années 1750 et 1751 que se rapportent les premières tabatières et la menue vaisselle, fabriquées à la Manufacture. Par l'aspect de la pâte et du vernis, la porcelaine de l'époque d'Elisabeth ressemble à la porcelaine chinoise. Les travaux de grande dimension sont, au point de vue technique, inférieurs aux menues pièces. Après l'avénement de Catherine II, N. Stchepotieff fut nommé chef de la Manufacture. A partir du mois de mars 1764, nous voyons travailler à la fabrique un Français Arnould, puis le sculpteur-modeleur Karlowski, remplacé, dans la suite, par des sculpteurs russes, recrutés parmi les élèves de l'Académie des Beaux-Arts.

En 1773, la Manufacture de porcelaine fut complètement livrée à la direction du procureur-général, le prince A. Wiazemsky, qui l'agrandit, réorganisa son administration économique, fit venir plusieurs maîtres-ouvriers de l'étranger, développa sa production et étendit le débit de ses produits.

En 1792, il fut remplacé par le prince N. Youssoupoff, mécène et amateur réputé. C'est à cette époque du règne de Catherine que la porcelaine atteint son plus haut degré de perfection technique et de valeur artistique.

L'empereur Paul témoigna un grand intérêt à la porcelaine et à son industrie. Sous son règne, d'importantes commandes furent faites par la cour impériale à la Manufacture.

En 1799, une succursale fut fondée à Gatchina, mais ne fabriqua que des objets de qualité inférieure. Elle fut supprimée en 1802.

*) Au temps actuel, la Manufacture de porcelaine de l'État, étant devenue le seul fournisseur de la porcelaine d'art répandant ses produits non seulement en Russie, mais aussi à l'étranger, son rôle dans l'industrie d'art est devenu de première importance. En 1917 — 18, la Manufacture subit une réforme complète et son activité prend une direction toute nouvelle. C'est à cette époque de son existence qu'est principalement consacré ce recueil.

Pendant tout le règne d'Alexandre I, D. Gourieff fut chef de la Manufacture, et F. Gartenberg, céramiste expérimenté, fut invité à en relever le niveau technique. A cette époque, plus de 70 enlumineurs furent attachés au service de la Manufacture. Pour diriger leurs travaux, Gourieff fit venir un maître français, Adam, qui y resta attaché de 1808 à 1816. En même temps, arrivèrent à Pétersbourg: Pierre Landel, spécialiste pour l'apprétation de la pâte et du vernis; F. d'Avignon, tourneur; Denis Moreau, décorateur sur or de la Manufacture de Sèvres, et Swébach, peintre de la dite Manufacture. Ces céramistes apportèrent de notables améliorations dans la fabrication de la porcelaine et élevèrent une série de maîtres-ouvriers russes qui leur servaient d'adjoints. La fin de la période, portant le nom de Gourieff, correspond aux dernières années du règne d'Alexandre I.

Le prince Wolkonski, nommé, en 1827, chef du ministère de la cour impériale, nouvellement fondé, devint, en même temps, chef de la Manufacture. Il ne jugea point nécessaire de se mêler de la partie artistique de la fabrique et ne s'occupa que des questions d'ordre administratif. Il en fut de même pour le comte L. Pérowsky, chef du cabinet de l'empereur et du ministère. Au temps de ces deux ministres, le poste de directeur de la Manufacture de porcelaine fut successivement occupé par Komaroff, le général Pensky, W. Goliachine, A. Osersky, P. Iasykoff, tous hommes du monde, plutôt bureaucrates et carriéristes, que pionniers de l'industrie d'art.

Les porcelaines de l'époque de Nicolas I, ornées de peintures, portent, pour la plupart, les noms de Meschtchériakoff et de Goloff (jusqu'au milieu du XIX siècle), de A. Novikoff, P. Nestéroff, P. Iwanoff, I. Mironoff, Lifantieff, Korniloff etc.

Entre 1850 — 60, on fait venir à nouveau une série de maîtres étrangers.

En 1883, une fabrique de poterie fut adjointe à la Manufacture, ainsi qu'un atelier de bronze, dont la mode était alors d'en enchâsser la porcelaine. La fabrique de poterie cessa d'exister en 1841, car les tentatives que l'on fit d'y produire de la faïence restèrent sans résultat.

Pendant près de cent ans, la Manufacture de porcelaine fut fidèle au principe, anoncé par l'impératrice Elisabeth — faire de la porcelaine avec de la terre russe, mais il fut violé à l'époque de Nicolas I, vers 1836, où l'on se mit à employer l'argile français. Par sa composition, la porcelaine de cette époque se rapproche de celles de l'Europe occidentale et, particulièrement, de celle de Limoges. L'attention, alors, se reporte surtout sur la peinture. L'achevé scrupuleusement minutieux des détails, le travail au pointillé sont de préférence encouragés. Par suite de l'usage répandu de la porcelaine dorée, on s'occupa de perfectionner les procédés de dorure. En 1837, une salle spéciale fut consacrée à l'étalage des chefs-d'oeuvre de la Manufacture et, en 1838, eut lieu une exposition publique. En 1844, à l'occasion du centième anniversaire de la fondation de la Manufacture, on inaugura un musée, dont l'organisation fut définitivement achevée en 1845.

En 1879, le poste de chef de la Manufacture fut supprimé et son administration acquit plus d'indépendance.

Pendant le règne d'Alexandre II, la situation des ouvriers subit une modification sensible: ils passèrent du travail obligatoire à l'état de libre engagement.

Sous le règne d'Alexandre III, la position privilégiée de la Manufacture atteignit son apogée et la vente de ses produits aux particuliers fut interdite.

Sous Nicolas II, le baron N. de Wolf fut nommé directeur de la Manufacture de porcelaine et il occupa ce poste jusqu'à l'an 1910. N. Stroukoff fut son dernier directeur.

Durant la guerre de 1914 — 17, la Manufacture de porcelaine fut affectée à des travaux pour les besoins de la guerre et son activité artistique fut réduite au minimum. Elle continua à péricliter sous le gouvernement provisoire. Ce n'est qu'après la Révolution d'Octobre que fut posée la question de la nécessité de relever l'activité artistique de la Manufacture à la hauteur qui lui est due.

П. А. ФРИКЕН
(директор Государственного Фарфорового Завода.)

Жизнь Государственного Фарфорового завода в 1917—22 гг.

Задача моя — ознакомить с ходом общей жизни завода за годы революции. Как известно, завод находился в ведении министерства императорского двора и управлялся единолично управляющим, назначаемым министром императорского двора. Последним управляющим был Н. Струков, покинувший завод в феврале 1917 г. Административное управление завода было изменено сразу же после Февральской революции. Первое время во главе завода стояла исполнительно-контрольная комиссия под председательством рабочего Леонтьева, но все дела решались общими собраниями. С мая месяца управление завода было передано в руки выборного заводоуправления, состоявшего из директора завода, профессора Н. Н. Пушина, и двух его помощников: по административной части — инженера П. А. Фрикен и технической части — инженера Н. Н. Качалова. В июне Н. Н. Пушин ушел, и был выбран новый директор, инженер Н. Р. Тонков. Этот период продолжался до апреля 1918 г. Художественная сторона завода находилась в это время в руках двух лиц: Р. Ф. Вильде и В. В. Кузнецова. Завод пользовался также советами Сомова, как консультанта.

Перерыва в работе не было, и завод, возобновив свою деятельность в первых числах марта, согласно постановлению Петроградского Совета Рабочих и Солдатских Депутатов, до настоящего времени работает без одного дня перерыва.

За этот период (март 1917 г. — март 1918 г.) завод продолжал работать в том же направлении, как и до революции, т.-е. преимущественно вырабатывались химическая посуда и изоляторы и сравнительно мало — сервизного фарфора.

Положение завода в этот период было тяжелое. Старая администрация завода ушла совершенно, сразу же после революции; первый выборный директор проф. Пушин был чужд не только рабочей массе, но и заводской жизни и, конечно, не мог наладить работу завода. Между тем, положение завода требовало решительных действий. Принадлежавший ранее кабинету его величества, после революции завод перешел в ведение министерства торговли и промышленности и был передан в горный департамент, где заводом не интересовались совершенно.

Завод, живший до сих пор исключительно за счет кредитов, отпускавшихся дворцовым ведомством, должен был изыскивать средства самостоятельно, так

как кредиты, отпускаемые горным департаментом, были недостаточны. К этому периоду относится начало выпуска на рынок изделий завода и организация своего магазина путем покупки 6. магазина братьев Корниловых. Октябрьская революция не изменила внутренней организации завода, так как еще задолго до нее при указанном выше заводоуправлении был организован административно-хозяйственный совет, в состав которого вошел заводский комитет, и, таким образом, рабочие через своих представителей еще с июня 1917 г. фактически вошли в управление заводом. В дни Октябрьской революции завод активно выступал, выделив от себя небольшой боевой отряд и послав своих представителей на историческое заседание в Смольном.

Объявленная в январе 1918 г. демобилизация промышленности коснулась и фарфорового завода, так как его отдел оптического стекла работал на снабжение армии. Общим приказом отдел оптического стекла был закрыт, и рабочие его уволены. Мера эта оказалась в известной степени благодетельной для завода, так как освободила завод от большого числа лиц, случайно попавших во время войны на завод и стоявших обособленно от основной группы старых работников завода. Январь и февраль 1918 г. были опасным моментом в жизни завода; под влиянием увольняемых, рабочие требовали вообще закрытия завода. Большими усилиями заводоуправлению и завкому удалось уговорить меньшую часть рабочих и, таким образом, сохранить завод.

Этот период (с октября 1917 г. по март 1918 г.), период чрезвычайно бурной жизни завода, в области художественной жизни не ознаменовался ничем. Необходимо указать, что существовавший в Петрограде совет по художественным делам не имел никакого влияния на направление деятельности завода. В марте 1918 г. постановлением Совета Народных Комиссаров завод передан был в ведение народного комиссариата просвещения, по отделу имуществ Республики. Одновременно с этим был назначен на завод комиссаром П. К. Ваулин. Рабочие организации встретили назначение комиссара „сверху“, без участия рабочих, крайне враждебно, и комиссар не был допущен на завод. После долгих переговоров завода с А. В. Луначарским, комиссар был принят на завод „для связи с центральной властью и для ближайшего ознакомления народного комиссариата с нуждами завода.“ Переход завода состоялся 23 марта 1918 г., а в заседании административного комитета завода от 17 июля произошло „признание“ Ваулина комиссаром завода. Между тем все это время и вплоть до августа завод пользовался кредитами горного департамента (Урал-секция) и только с сентября 1918 г. завод вполне перешел в народный комиссариат просвещения, но уже в отдел изобразительных искусств. К этому же времени относится и реорганизация правления завода. В основу новой организации было взято „Положение об управлении национальными предприятиями от 6/III 1922 года“. Во главе управления было поставлено три директора: первый — по административно-хозяйственной части, второй — по технической части и третий — по художественной части; первые два выбирались заводом и утверждались через

отдел ИЗО наркомом по просвещению, третий назначался отделом ИЗО. Кроме того, был организован административно-хозяйственный совет для предварительного рассмотрения и разрешения всех дел, кроме чисто художественных, в состав которого входил и весь заводский комитет. Выборными директорами были: по технической части — Н. Р. Тонков, горный инженер, по административно-хозяйственной части — П. А. Фрикен. Директором по художественной части был назначен С. В. Чехонин. Первое заседание нового заводоуправления состоялось 13 августа 1918 г., и этот день надо считать отправным пунктом всей новой деятельности завода. Отдел ИЗО широко пошел навстречу заводу в его нуждах; непосредственная связь завода с отделом была через комиссара П. К. Ваулина, посещавшего завод еженедельно. Одновременно с радикальными и крупными изменениями в направлении художественной деятельности завода, приступлено также к возобновлению производства оптического стекла и организации при заводе профессионально-технической школы по керамике и стеклоделию и рабочих курсов.

В это же время между прочим были прекращены, по распоряжению комиссара завода, подглазурная живопись и работы по слойному стеклу.

Чрезвычайно внимательное отношение А. В. Луначарского к заводу и редкая отзывчивость к нуждам завода со стороны заведующих отделом ИЗО — сначала Д. П. Штернберга, а после Н. Н. Пушина, — оказали благотворное влияние на заводскую работу. Щедро отпускаемые денежные средства позволили значительно расширить работу живописного отдела, открыв особое отделение в городе, произвести некоторые ремонты, закупить сырые материалы и т. п. Все это чрезвычайно благоприятно повлияло на заводских работников; создалась устойчивость в прочности существования завода, народилась привязанность работников завода к своему учреждению, — и именно это позволило в дальнейшем сравнительно легко пережить тяжелые годы гражданской войны 1919 — 1920 г.г.

В 1919 и 1920 г.г. завод попрежнему получал средства от наркомпроса, но не был в достаточной мере снабжен топливом. Особенно тяжело отразился топливный кризис в зиму 1920 — 21 г., когда приходилось работать в плохо отапливаемых мастерских. В январе 1920 г. постановлением совета народного хозяйства северного района завод был закрыт, но в жизнь это постановление не было проведено, благодаря протесту, выраженному заводом, и поддержке со стороны не только наркомпроса, но и совета военной промышленности, на нужды которого завод все время работал. Еще в конце 1918 г. завод начал работать в некоторой части своей по заданиям чрезвычайной комиссии по снабжению Красной армии, и работа эта продолжалась в 19 и 20 годах. Деятельная поддержка со стороны этой комиссии в лице тов. Судакова вначале, а позднее в лице совета военной промышленности, неоднократно помогала заводу переживать трудные и тяжелые дни.

В 1920 г. была упразднена на заводе должность комиссара, и введена единоличная ответственность в лице директора-распорядителя, на должность которого был назначен П. А. Фрикен.

В 1921 году завод перешел в ведение управления академическими учреждениями, где он находится и теперь. В 1922 г., с переходом завода к работе на коммерческих началах, было выработано новое „положение об управлении заводом“, по которому при единоличном управлении руководство художественной стороной дела возложено на художественный совет при академическом центре; непосредственное же заведывание художественной частью завода оставлено попрежнему в руках С. В. Чехонина.

Заканчивая этот краткий обзор общей жизни завода за последний пятилетний период, следует отметить, что и в настоящее время завод попрежнему должен прибегать к помощи со стороны государства, так как принцип безубыточности к учреждению культурного характера неприменим, а за последние годы, особенно с того времени, как завод перешел в ведение академического центра, завод все более и более развивает производство художественных изделий за счет утилитарных и технических.

В заключение следует указать, что если завод, пройдя годы разрухи и войны, вышел не только не разрушенным, но усиленным в своей общей производительности, если за все эти годы работа на заводе не прекращалась ни на один день, — то этим он обязан, во-первых, разумному и чуткому отношению к нему со стороны органов наркомпроса и, во-вторых, чисто товарищеской спайке среди всех работников завода и полному единодушию в жертвовании личными интересами общему делу со стороны всех заводских тружеников.

П. Фрикен

P. FRICKEN
(directeur de la Manufacture de porcelaine de l'État.)

L'ACTIVITÉ DE LA MANUFACTURE DE PORCELAINE DE L'ÉTAT EN 1917—1922

L'administration de la Manufacture de porcelaine de l'État fut reorganisée immédiatement après la Révolution de Février 1917. Dans les premiers temps, une commission de contrôle exécutif se trouvait à la tête de la Manufacture. A partir du mois de mai, la direction en fut confiée au professeur N. N. Pouchine et à ses adjoints. Du mois de juin 1917 au mois d'avril 1918, les fonctions de directeur sont remplies par l'ingénieur N. Tonkoff. La partie artistique est régie par R. Vilde et V. Kouznetzoff. Ayant appartenu au cabinet de l'empereur, la Manufacture fut soumise, après la Révolution, au Département des Mines. En 1918, elle passa au Département des Beaux-Arts du Commissariat de l'Instruction Publique, et P. Waouline en fut nommé commissaire. C'est à cette époque qu'eut lieu la réorganisation de son administration.

Trois directeurs furent placés à la tête de la Manufacture: Fricken, directeur de la section administrative et économique, Tonkoff, directeur de la section technique, et Tchékhonine — de la section artistique. Le Département des Beaux-Arts se chargea de subvenir à tous les besoins de la Manufacture. En 1920, le poste de commissaire fut supprimé et P. Fricken fut nommé directeur-gérant de la Manufacture. En 1921, elle fut soumise à la compétence du Département des Institutions Académiques. Pendant ces dernières années, la Manufacture développa progressivement la production des oeuvres d'art au détriment des produits utilitaires et techniques. En dépit des conditions de travail particulièrement pénibles de la période 1917 à 1922, l'activité de la Manufacture n'en fut nullement ralentie, mais réussit même à se développer.

Т. ПООРТЕН

(заведующий технической частью Государственного Фарфорового Завода.)

Техника производства на Государственном Фарфоровом Заводе

До 1885 года все производство на б. императорском фарфоровом заводе было в высшей степени примитивно, — как обработка сырья и изготовление фарфоровой массы в „отделении выделки массы“, так и в токарной мастерской, где из массы вытачиваются изделия. Методы работы почти совсем не отличались от тех, что были при начале развития фарфоровой промышленности. Составленная и окончательно перемолотая и размешанная масса наливалась в льняные матерчатые мешки и клалась в них на „подпрессник“. Затем она в мешках же переносилась на винтовой пресс, и здесь вручную отжимался из нее избыток воды. Готовая масса затем поступала в погреб, где вылеживалась часто до 3 лет, а затем шла в токарную, где сначала перерабатывалась и перебивалась в руках, а потом на гончарном кругу, который приводился в движение ногой. В 1883 г. были выписаны из Франции от фирмы Фор (Faure), из Лиможа, автоматические токарные станки для тарелочных форм, с механическим приводом, а также и мялка для разминания фарфоровой массы, благодаря которой можно было достигать полной ее однородности. Этим был сделан первый шаг в направлении замены физической силы механической энергией на заводе.

С того времени на императорском заводе медленно, но постепенно стали вводиться усовершенствования в техническом оборудовании. В начале XX столетия жерновая мельница устаревшей конструкции была заменена барабанами, была устроена электрическая станция, — как для электрического освещения, так и для электрических приводов. Устаревшие подпрессник и винтовой пресс были забракованы в 1910 г., и вместо них выписаны новые фильтрпрессы с насосами из Германии, поставлены новые мешалки и электромагниты. Поскольку позволяло помещение, было произведено и полное переоборудование „отделения выделки массы“ по последнему слову техники.

В 1911 г. были поставлены в белой палате 2 новых автоматических станка для тарелочных форм и 3 обыкновенных с механическим приводом. В том же году была сделана большая установка, по образцу французской национальной фарфоровой мануфактуры в Севре, для литья больших ваз, высотой до 1,75 метра — вторая во всем мире установка в таком роде.

Вследствие обстоятельств, вызванных войной, и требований, предъявленных самим государством фарфоровому заводу на технический и химический фарфор в большом масштабе, — все станки были приспособлены для механического привода, так что к концу 1915 г. работало уже 36 станков.

До 1901 г. на заводе работало 3 горна и один небольшой пробный горн.

Горн № 1 — объем 1 этажа — 4,1 куб. метра
„ № 2 — „ „ — 22 „ „
„ № 3 — „ „ — 27 „ „
„ № 4 — „ „ — 40 „ „

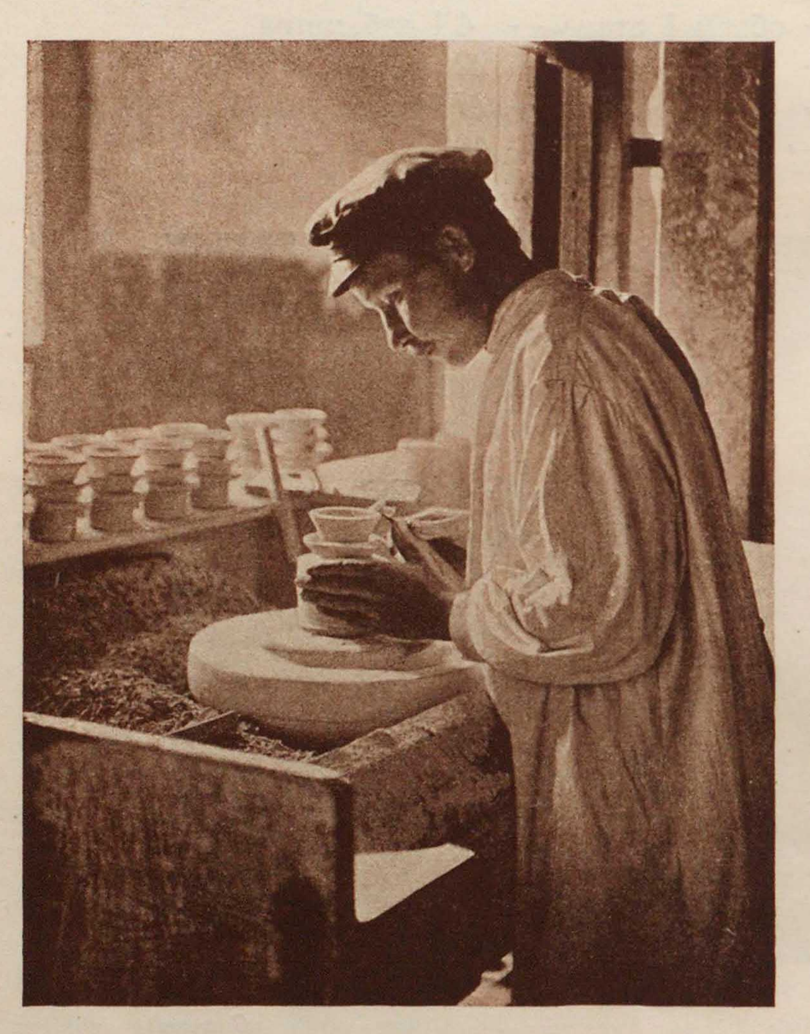


Резчики *Graveurs*

В 1901 г. по проекту Я. О. Бык построен новый трехэтажный горн, емкостью 51 куб. метр, с опрокинутым пламенем. Старый горн № 4 в 1908 г. был совершенно срыт, и вместо него построен новый трехэтажный, тоже с обратным пламенем, емкостью 48 куб. метров, по проекту Т. А. Поортен. Горны № 2 и № 3 были частью перестроены по новейшим расчетам и последним данным практики, так что к концу 1915 г. все оборудование завода отвечало современным требованиям. Это оборудование достаточно хорошо сохранилось и до настоящего времени, исключая фильтрпресс, который во время революции пришлось заменить новым. Лаборатория завода была совершенно перестроена в 1912 — 14 годах, и обогатилась зегеровскими печами, муфелями, электрической

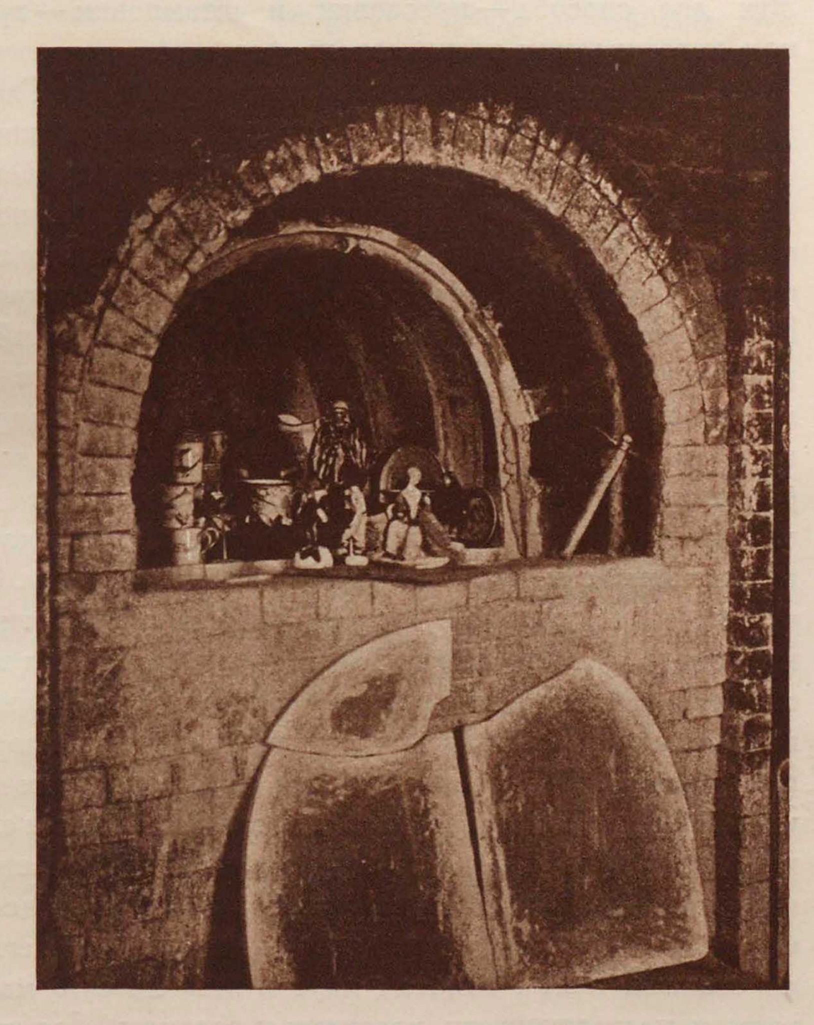
печью и т. д., и т. д., так что в то время лаборатория была уже в состоянии разрешать большинство керамических научных заданий.

Теперь скажем несколько слов о ходе производства, начиная с сырых материалов и кончая готовыми изделиями. Фарфоровая масса составляется из трех частей: каолина, кварца и полевого шпата. Каолином называется чистая белая глина, почти совсем не содержащая солей железа и сохраняющая при обжиге белый цвет. Завод пользовался до войны английским каолином и обуховской глиной. Шпат шел из Финляндии, кварц, также по возможности совсем белый и без окрашивающих примесей, получался из Норвегии. Теперь завод пытается заменить заграничное сырье отечественным: мурманским шпатом и кварцем и екатеринославским каолином. Кварц и шпат сначала обжигаются при температуре до 1300°. Шпат оплавляется, иногда даже сплавляется, а кварц делается хрупким и поэтому легко перемалывается. После обжига они сортируются вручную, причем в дело идут лишь совсем белые, безукоризненные по чистоте куски. Затем кварц и шпат размалываются под бегунами, отсеиваются на мелком сите, отсеянные и отвешенные кварц и шпат, а также и каолин, загружаются в барабан, или, как иначе его называют, шаровую мельницу, и заливаются водой. Внутри барабана, футерованного фарфором или кремнем, находятся кремневые шары, которые при вращении барабана производят дальнейший размол и перемешивание засыпанных в него материалов. Размол производится до тех пор, пока не будут достигнуты определенной величины зерна. Жидкая фарфоровая масса из барабанов сливается по деревянному желобу через электромагниты и мелкое сито, в бассейн, откуда по системе труб перекачивается мембранным насосом в фильтрпресс. Здесь под давлением до 10 атмосфер отжимается из



Токарь *Tourneur*

жидкой массы вода, которая и стекает прочь. Твердая масса, после отжатия воды, идет в погреб, где и вылеживается в течение нескольких месяцев — „гниет“, — что улучшает качество массы и значительно облегчает работу с нею. Вылежавшаяся масса, хорошо обработанная до полной однородности на мялке Фора, идет к токарям. Токарь берет кусок требующейся величины и тщательно перебирает в руках для достижения полной однородности массы и удаления пузырьков воздуха. За этим следует обработка массы на станке, для получения заготовки, с приданием ей той формы, из которой наиболее удобно потом выточить требующееся изделие. Заготовка сохнет затем на полках, либо в токарной, либо у остывающего горна в течение некоторого времени и обтачивается на том же станке, при помощи инструмента, согласно заданию. Выточенные изделия поступают в третий этаж горна и обжигаются при температуре 800—1.000°, чтобы получить настолько твердый черепок, чтобы при глазуровании изделие не размягчалось и не разваливалось. Это — так называемый первый обжиг.



Муфель *Moufle*

Кроме указанного способа приготовления изделий из фарфоровой массы обточкой в токарной, существует еще несколько других способов — литья, прессовки и штамповки. Способ литья, употребляющийся также на заводе, заключается в следующем. Жидкая фарфоровая масса, консистенции сливок, наливается в сухую гипсовую форму, которая легко впитывает воду. Через некоторое время остаток массы выливается из формы. После выливания, на стенках формы отлагается ровный слой массы, слегка затвердевший, благодаря потере воды, впитанной гипсом. После этого следует сушка, во время которой изделие претерпевает усадку, вследствие чего легко вынимается из формы. Полусырое изделие еще подсушивается, подчищается и поступает в первый обжиг.

Способ штампования заключается в следующем: сухую массу, измельченную в порошок, штампуют, с прибавкой керосина или масла, при помощи матриц, под давлением.

Изготовление изделий прессованием производится из такой же массы, как при токарной работе. Прессуют в гипсовых формах, затем сушат и обжигают. Эти два способа — прессовки и штамповки — применяются преимущественно при изготовлении технического фарфора.

После первого обжига изделия глазуруются. Глазурь представляет собой жидкую массу, составленную из каолина, кварца, шпата, мрамора и фарфорового боя. Эти материалы, отвешенные в требующейся пропорции, загружаются в барабан, заливаются водой и мелются значительно дольше, чем при изготовлении фарфоровой массы, так как размол необходим особенно мелкий. После пропускания через шелковое сито и через электромагниты глазурь идет в дело. Глазурование производится либо окунанием изделий в жидкую глазурь, либо пульверизацией. Места, которые должны остаться без глазури, чтобы при обжиге не произошло приплавления, например, нижний кантик у тарелки, обчищаются. После глазурования изделия идут во второй обжиг в первый этаж горна, где температура достигает 1.410°. Обжиг производится в течение 40 — 50 часов, с медленным повышением жара, чтобы постепенно удалить из черепка сначала гигроскопически, потом химически связанную воду. Обжиг является ответственной частью производства и требует большой опытности руководителя, ибо малейший недосмотр может испортить весь товар, как бы он ни был хорошо изготовлен до обжига. Для предохранения от прямого действия огня изделия помещаются в капсели. Капселем называется цилиндрическая коробка, в которую помещаются при обжиге фарфоровые изделия и которые изготовляются на заводе из огнеупорной массы. По загрузке в них фарфора, они ставятся в колонны, и в таком виде ведется обжиг. Остывание горна продолжается несколько дней, после чего приступают к его разгрузке. Готовый товар подвергают тщательному осмотру, с целью отделения дефективных изделий. Все неглазурованные части полируют на станках. Затем изделия идут в живописную мастерскую и здесь разрисовываются надглазурными красками и золотом. Для закрепления красок на черепке, изделия после нанесения красок подвергаются муфельному обжигу, при температуре 600 — 800°, после чего они поступают в продажу.

В конце XIX и начале XX столетия чувствуется полная зависимость работы завода от Запада, и самобытного завод почти ничего не дал. Подглазурная живопись, по датским образцам, была доведена до совершенства (техники) и, благодаря введению в производство мягкого фарфора Н. Н. Качаловым, можно было достичь трудно получаемых теплых, желтых и красных тонов. Таким образом техника подглазурных красок имела в своем распоряжении всю гамму цветов. Кристаллическая глазурь, так излюбленная одно время, не уступала лучшим образцам иностранных мастеров. Трудно достижимая в техническом отношении sang de boeuf (изобретение К. И. Келлера) была заводом также получена

на вазах и прекрасных образцах, которые по своей чистоте, прозрачности красок и глубине кроваво-красного цвета превзошли лучшие музейные образцы Севра, Берлина и других заводов. Надглазурная живопись держалась строго в границах старой техники и вполне соответствовала всем предъявленным к ней требованиям. Таким образом долгое время завод ничего не давал нового, за исключением усовершенствования техники (напр., sang de boeuf). Токарная, так называемая „белая палата“, могла выполнять любое задание — предметы любой формы и размеров изготовлялись без труда. Еще до сих пор сохранились



Живописная ~~Скульптурная~~ *мастерская* *Atelier de sculpture*

образцы, которые расцениваются знатоками, как редкие экземпляры по технике своего исполнения. Скульптурная мастерская приготовляла фигуры в рост человека из бисквитного фарфора, чего другие заводы избегали, в виду трудности задачи. Вся вышеописанная работа на заводе была возможна лишь благодаря стоявшему на должной высоте техническому персоналу и подготовленному кадру рабочих. Рабочие уже с детства специализировались в этой области. Еще их предки работали на заводе, так что все время сохранялась преемственность навыков. Так как завод работал исключительно по вкусу и требованиям Двора, то изделия завода не попадали в широкую публику, почему она почти ничего о нем и не знала.

С начала войны 1914 г. мировой рынок потерял Германию, как поставщицу химического и технического фарфора, и Россия была принуждена самостоятельно

готовить фарфор для химической промышленности, лабораторий, высшей школы и т. д. Тогда фарфоровый завод поставил себе задачей заменить иностранный товар своим. В сентябре 1914 г. завод приступил к разрешению этой задачи, а в феврале 1915 г., после долгих опытов, выпустил на рынок первые тигли и чашки для выпаривания. Скоро же была приготовлена и масса, могущая заменить массу Марквардта, так как по своей огнеупорности она не уступала ей и отвечала всем требованиям, которые предъявлялись к трубам, муфелям и другим изделиям из этой всемирно известной массы. До этого времени Германия была единственным поставщиком изделий из этой массы, а теперь, благодаря такому достижению завода, русская промышленность стала независимой в этом отношении.

Третьим заданием для завода было изготовление разного рода изоляторов, как-то: высоковольтных, низкого напряжения, свечей для автомобилей, подводных лодок и т. д.

До войны в России производства свечей не было, и последние ввозились главным образом из Германии, от известной на мировом рынке фирмы Бош. Это третье задание было тоже разрешено удовлетворительно заведывающим фарфоровым производством, и завод особенно помог этим во время гражданской войны, когда из-за блокады ввоз прекратился, и масса автомобилей стояла без работы из-за недостатка свечей, которых завод смог вырабатывать до 5.000 шт. ежемесячно. Затем во время войны к заводу предъявлялись различные требования на высоко- и низковольтные изоляторы, пористый фарфор, огнеупорные тигли, фарфор для частей электрических печей и вообще на огнеупорные изделия — шамотовые тигли, муфеля и т. д. Выпускаемые изделия отличались настолько высокими качествами, что завод получил от многих учреждений, лабораторий и заводов ряд похвальных отзывов и благодарностей, а из-за границы — предложения представительства в Англии и всех ее колониях по распространению фарфора государственного завода. К сожалению, это лестное и выгодное предложение пришлось отклонить, ибо расширять производство было невозможно, так как завод едва мог удовлетворять требованиям отечественной промышленности.

Из всего вышеизложенного можно представить себе многостороннюю деятельность государственного завода в техническом отношении. Как видно, на первом месте стоял технический и химический фарфор, а художественный отошел на задний план.

До войны приготовлялись три разные массы: твердый и мягкий фарфор и масса для бисквита. Во время войны к ним прибавилось еще четыре: изоляторная, химическая, огнеупорная для труб и масса для пористого фарфора. При ограниченных размерах производства и малом помещении, такая многосторонняя деятельность завода была слишком тяжелой и могла протекать только благодаря твердому желанию и крепкой воле помочь стране в ее трудном положении.

До конца 1916 г. завод выпускал еще высокого качества изделия. В начале 1917 г. старые запасы первоклассных материалов иссякли, выписанный английский каолин еще не пришел, шпат ожидался из Финляндии, и завод принужден был временно перейти на русский каолин сомнительного качества и на шпат, который раньше не применялся для фарфора высшего качества. Естественно, что качество фарфора упало, и он потерял свой прекрасный вид и свойства.

В феврале 1917 г., во время революции, порядок заводской жизни был невольно нарушен, и производительность труда упала до минимума. Года 1918—20 были тяжелым временем в жизни завода. Старый кадр высококвалифицированных рабочих частью вымер, вследствие голода, холода и других причин, иные трудолюбивые и способные рабочие уехали из города в деревню, чтобы заняться там сельским хозяйством или найти лучший заработок; на заводе осталась лишь незначительная часть первоклассной рабочей силы.

Главную причину малой производительности труда и упадка технической стороны производства, как сказано, нужно искать в полном упадке рабочей дисциплины, в частых мобилизациях молодых рабочих для защиты Республики. Россия переживала такие события, перед которыми все остальное отодвигалось на задний план. Голод и ничтожный заработок заставляли смотреть на завод не как на источник существования, а как на место отдыха от тяжелой работы вне завода, которая только и давала возможность поддержать полуголодное существование. От рабочего при таких условиях, конечно, много требовать было нельзя.

Получение сырья стало почти невозможным из-за различных причин, часто возникали препятствия при перевозке, а полученное сырье часто оказывалось неподходящего качества. Но самой тяжелой задачей было получать топливо, без которого совсем немыслима никакая промышленность. Введение новой экономической политики позволило вновь наладить производство, так как общее улучшение жизни рабочего позволило требовать от него иного отношения к работе.

Интересно отметить, что в период самого сильного упадка завода в технической области (период 1917—1920 г.г.) выдвинулись успехи художественного фарфора.

Мы верим, что начавшееся возрождение русской промышленности позволит заводу вновь стать образцовым в области изготовления фарфора всевозможных сортов, благодаря тому громадному опыту, который накопился у завода за последние годы.

Теодор Поортен

T. POORTEN

(directeur de la section technique de la Manufacture de porcelaine de l'État.)

LA TECHNIQUE DE FABRICATION DE LA PORCELAINE A LA MANUFACTURE DE L'ÉTAT

Avant d'être soumis à une première action du feu, le kaolin, soigneusement lavé et purifié, est d'abord façonné au tour, au moule, au coulage, à l'estampage ou au pressage. Les deux derniers procédés s'emploient de préférence pour apprêter la porcelaine technique. Après la première cuite (800° — 1000°), la porcelaine est recouverte d'un émail particulier, au couverte, puis subit la cuisson proprement dite (1400°) et passe ensuite à l'atelier de peinture.

Après l'enluminure, la porcelaine est à nouveau cuite au moufle (600° — 800°) et, enfin, mise en vente.

Avant la guerre de 1914 — 1917, la Manufacture de l'État fabriquait de la porcelaine de pâte dure, de pâte douce et du biscuit. Pendant la guerre, elle commence à fabriquer de la porcelaine isolatrice, chimique, réfractaire et poreuse.

De 1917 à 1920, la qualité de la porcelaine est inférieure; la Manufacture tombe en décadence et ce n'est qu'en 1921 qu'a lieu sa régénération.

С. ЧЕХОНИН

Техника росписи по фарфору

Нельзя отрицать возможности чисто живописной работы на фарфоре, но пока все, что сделано в этой области, не может быть разбираемо, как чисто живописное выражение. Особенности материала, особенности выполнения на нем, изменение в обжиге, особенности орудий производства — ставили и ставят разрешение чисто живописных задач в особо затруднительные условия, принимая во внимание, что форма и цвет посуды обязывают к определенному подходу. Перенос какого-либо живописного произведения на фарфор уже потому не допустим, что нельзя в данной работе не считаться с фактурой и орудиями производства.

Все копии и попытки в этой области являются заблуждением: положительные достижения скорее возможны при сознательном и умелом графическом подходе. Фарфоровый предмет, украшенный графико-живописным приемом, т.-е. росписью, может в целом создать живописное возбуждение в процессе работы. Обратно, предмет, украшенный чистой живописью, послужит отрицательным явлением. Живопись подчинена размеру и форме творимого произведения, она создает фактуру в зависимости от орудий производства; в фарфоре фактура уже дана, и орудия производства подчинены ей.

Художественное произведение на фарфоре возможно при условии понимания — формы, фактуры, цвета и материала. Даже при высоком умении мастера и согласованности элементов фактуры, гармоничность художественного произведения из фарфора может нарушиться от состава красок и обжига. Если нас поражает в старинном фарфоре слитость материала с раскраскою, то этой гармонии он обязан в сильной степени составу красок и обжигу.

Некоторое обогащение росписи фарфора возможно в виде мата и золочения, с применением цировки, но этот очень эффектный декоративный прием не прочен и в высшей степени чувствителен к самым незначительным механическим воздействиям. Кроме того, цировка (гравировка по золоту и серебру) требует особого орудия производства, каким является агатовая игла, которая оперирует только с линиями, матом и блеском, требуя высокого технического напряжения. Как самостоятельный декоративный элемент, цировка в конечном счете отличается малой доступностью.

При работе на фарфоре могут быть приемы графики кистевой и перовой, офорта и живописи.

Обладая возможностью применения различных приемов, художественное произведение на фарфоре богато способами выражения и совершенно отлично от других родов искусства. Надо к тому же указать, что вплоть до последнего времени к фарфору со стороны художников было какое-то пренебрежение — объясняется это отчасти замкнутостью бывшего императорского фарфорового завода, где возможны были эксперименты с узко экономическими стремлениями частных заводов; надо также указать, что большинство художников чуждались художественной промышленности. Как в прошлом, так и в настоящем этот вопрос не разрешен, и художественно-технические приемы и техническое рисование не пользуются симпатией. Отсюда кадр подходящих мастеров-художников весьма ограничен. Только среди тех лиц, которые самостоятельно изучают образцы прошлого, занимаются техническим рисованием, возможно найти и создать профессионалов. Пока данный вопрос не поставлен в педагогическом плане художественных заведений, нельзя и думать о поднятии художественной промышленности. Как развитию художественного облика книги мы обязаны не школе, так и развитие художественной промышленности идет вне стен художественных заведений.

Техника живописи по фарфору на первый взгляд довольна проста, но каждый законченный прием и эффект зависят от массы всяких случайностей, устранение которых и занимает много времени. Прежде всего необходима чистота и аккуратность, ритмическая последовательность, очень внимательное отношение и ухаживание за орудиями производства — многократное перетирание уже измельченных и поступивших из лаборатории красок и всестороннее многократное испытание их, чистота масла и скипидара и всяческая защита работы от пыли — вот главные условия удачи. В какую краску необходимо прибавлять флюса (измельченной глазури), а в какую нет, и сколько — это дается продолжительной опытной работой, а при многократных обжигах и эти приемы еще более усложняются. При невнимательном отношении к подготовительному процессу, результаты не замедлят явиться, обжиг покажет недочеты, всю приблизительность и небрежность работы; песчаная краска — вскипение, разливы, загрязнение, неряшливость, сухость и много других отрицательных качеств.

Эскизы, получаемые от художников, лично не работающих на фарфоре, создают массу затруднений; зачастую, в силу полной невозможности перевода их на язык техники, они невыполнимы. Если бы сами авторы рискнули лично выполнить их на фарфоре — это было бы целесообразнее.

Большую роль играют кисти; часто приходится прибегать к личному изготовлению их. Покрывание больших плоскостей одним тоном довольно затруднительно, а при употреблении тампонов и петуа (тупая кисть) в краску вносятся разные ворсинки, пыль и частицы той же кисти или тампона, что приводит иногда к самым печальным результатам. Исправлению такие места не подлежат, нужно всю операцию производить с начала, предварительно удалив все сделан-

ное. Кроме того, такая общая прокладка требует основательной просушки и полного выпаривания масла, и только тогда возможна дальнейшая работа. Цветные и яркие части могут получиться на выскобленных местах или местах, снятых при помощи анисового масла, но данная работа снятия требует быстроты и особого навыка. Свежесть красок, при умении в один обжиг достичь наивысшей насыщенности их, особенно блестяща и уже при последующих обжигах эта свежесть меркнет — жухнет, частями выгорает, иногда покрывается цеком



Живописная мастерская *Atelier de peinture*

(мелкими трещинами) и обезличивается. Особой многодельности фарфор не требует, но свежесть, энергия, изобретательность и виртуозность приемов дают ему особенное чарование. Применение чисто графических приемов с подкраской прозрачными, корпусными, блестящими и матовыми красками—еще в стадии экспериментов, но от полученных результатов следует ожидать значительных успехов. Работа эмалями и финифтью, так прекрасно использованная Китаем, требует особых легких обжигов и скорее может быть приравнена к росписи по стеклу. Такие эксперименты в государственном заводе на очереди.

Фарфор дает бесконечное поле индивидуальным приемам: при знании законов техники, — при смелости мазка, убедительности наложения мазков, внедрения одного тона в другой до требуемой степени, особой послушности красок виртуозным движениям орудий производства, — создается исключительная прелесть, увлекательная для исполнителя и чарующая зрителя, которому

она может казаться нерукотворной. Даже самому опытному мастеру зачастую приходится удивляться конечным результатам работы.

На государственном фарфоровом заводе производить новые опыты росписи приходилось при исключительно тяжелых экономических условиях. Несмотря на неблагоприятные условия, существует группа художников, которые добились личным упорным, многолетним трудом совершенных достижений. Их работы могут конкурировать с лучшими произведениями прошлого фарфора, даже в некоторых подходах превышают его. Вопросы техники росписи по фарфору бесконечны, как само искусство, и при улучшенных обстоятельствах государственный фарфоровый завод не замедлит дать исключительные образцы и стать показателем высоких достижений, создав школу и этап в истории художественной промышленности.

С. Чехонин

S. TCHÉKHONINE
(directeur de la section artistique à la Manufacture de porcelaine de l'État)

LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE SUR PORCELAINE

Les particularités de la porcelaine, comme matière, la rendent peu accessible à la peinture. L'application fidèle et exacte d'une peinture sur la porcelaine est inexécutable. Il est nécessaire d'employer les procédés du dessin graphique en l'adaptant aux dimensions et à la forme de l'oeuvre à créer. En porcelaine, la facture étant donnée d'avance, les instruments de travail lui sont donc subordonnés. La qualité de l'enluminure dépend, en grande partie, de la composition des couleurs et du degré de la cuisson. La dorure est d'un bel effet au point de vue décoratif, mais elle est de peu de durée et ne peut être apprêtée que par un ouvrier de haute expérience.

La porcelaine peut etre décorée au moyen de l'eau-forte, de la peinture et du dessin graphique à la plume ou au pinceau.

Jusqu'ici la porcelaine a été négligée par les peintres, et leurs esquisses y sont d'une exécution difficile.

Il est de toute nécessité, d'introduire la technique de la peinture sur porcelaine dans le programme de l'École des Beaux-Arts. La maîtrise en cet art ne peut être acquise que par l'expérience; c'est dans ce but, que travaillent les artistes, attachés à la Manufacture, et jusqu' à présent les résultats obtenus sont très satisfaisants.

Э. ГОЛЛЕРБАХ

Сюжеты и характер живописи по фарфору

Художественная керамика, представляющая собою один из древнейших видов прикладного искусства, запечатлевает в своих произведениях совместные успехи скульптуры и живописи, подчиняется многообразным изменениям эстетических вкусов и тем самым отражает историческое развитие культуры. На-ряду с этим, художественная керамика имеет вполне самостоятельные задачи, собственные законы, своеобразное содержание. Как всякое искусство, она стремится к единению формы и содержания, и в лучших образцах живописи по фарфору сюжет неотделим от способов его выражения, а характер росписи строго гармонирует с общей композицией вещи. Художник-керамист, вполне владеющий своим мастерством, в равной мере постигающий природу керамики и сущность декоративного искусства, отчетливо видит, что можно извлечь из той манеры, в которой он работает.

Пути художественной керамики извилисты и сложны. Как все истинно прекрасное — она пришла с Востока (ex oriente lux!) — и гостеприимный Запад при всей своей любви к искусству не смог возвратить ей потерянного на Востоке рая. На Востоке она была „имманентно декоративна“, на Западе ее декоративность стала „эстетической“.

Рассудочное искусство Запада превратилось по отношению к фарфору в безжалостную тиранию. Прослеживая этапы, пройденные фарфором Севра, Мейссена или хотя бы петербургского императорского завода, мы убеждаемся в частом непонимании „фактуры“, в частом удалении от основных принципов художественной керамики. Восток при всем глубокомыслии своей культуры всегда был верен первичным, чисто декоративным целям искусства, Запад же возложил на живопись тяжкое бремя духовных исканий [1]). Но искусство всегда стремится взлететь над юдолью на легких крыльях наслаждения, хочет быть бестревожным, бездумным — и в этом причина того влияния, которое оказало на Европу восточное, азиатское искусство. В лучших достижениях керамики мы чувствуем отблеск чудесных видений Востока и видим единственное подтверждение их непререкаемой правды — в самодовлеющей красоте и совершенстве формы. И только в этом, только в радостном приятии прекрасного заключается

[1]) Речь идет о Зап. Европе двух последних столетий. Античное искусство было ясно и светло, оно чуждалось рационализма, „искательства“. Античная керамика, как все античное искусство, генетически связана с Востоком.

социальная миссия искусства. Она не в том, чтобы поучать, смешить или успокаивать, а исключительно и единственно — в изяществе линий, в прелести рисунка, в гармонии колорита, в ликовании красок.

Это особенно чувствуется на фарфоре. Живопись по фарфору не имеет в конечном счете иного стремления, кроме целесообразной декоративности. Но она способна опускаться до уровня здравого смысла, способна прислушиваться

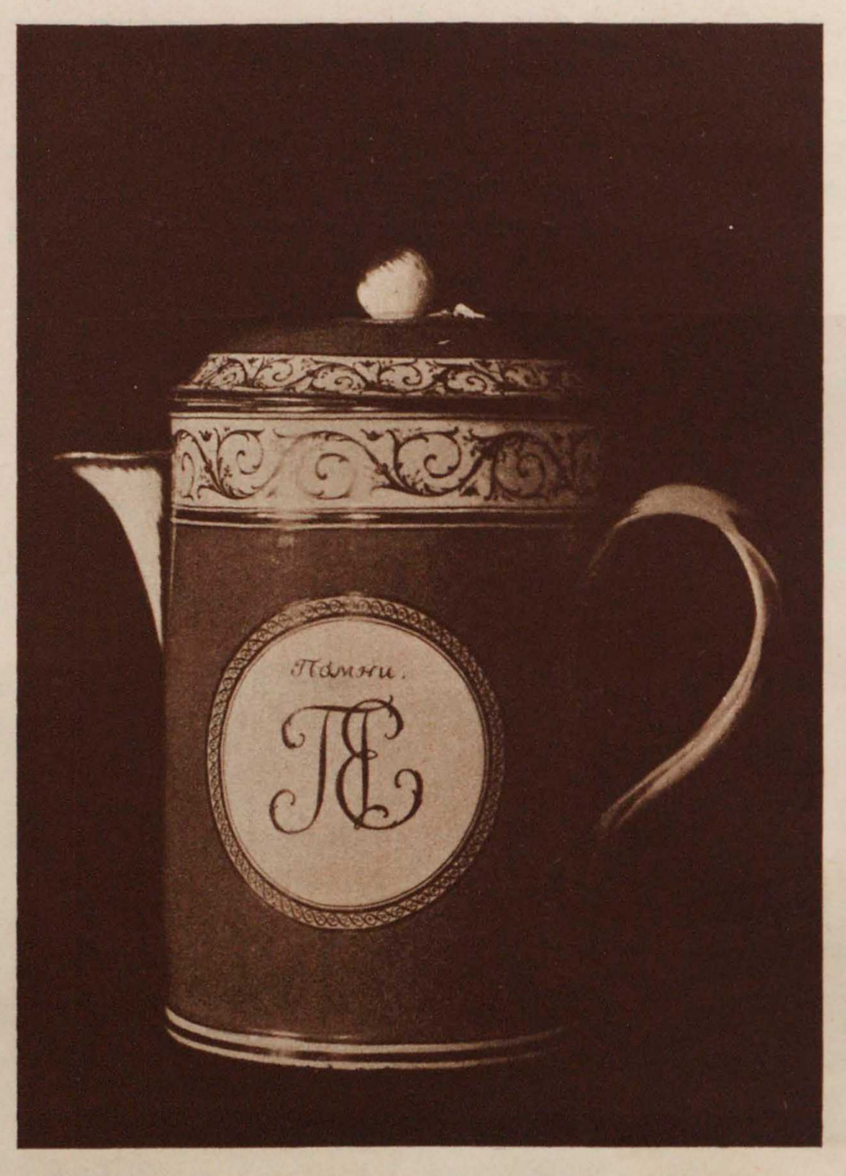


Сервиз эпохи Екатерины II — *Service à cafe. Époque de Catherine II*

к запросам жизни, поскольку это необходимо для того, чтобы распространение художественного фарфора не ограничивалось маниакальной страстью коллекционера или научной регистрацией музееведов. Предполагается, что современем фарфор должен стать естественным национальным достоянием, утехой всех и каждого.

Революция впервые выдвинула вопрос о демократизации фарфора; пусть он еще недоступен (вследствие дороговизны производства) широкой народной массе, — дело не в этом; важно, что найдены способы демократизации фарфора, что роспись его приблизилась по своему характеру к демократическим вкусам. Жажда всемирного сорадования, составляющая пафос революции, не могла пройти мимо художников, суть творчества которых состоит в непрестанном

соучастии природе и жизни. Нельзя изображать, не любя изображаемого; уже самым фактом своего любующегося созерцания, живописец утверждает вещь, хочет утвердить ее истину, закрепить ее образ.



Квасник эпохи Екатерины II

Cruche Époque de Catherine II

В чем сущность демократизации? В том, чтобы утонченное, красивое, ценное внести в народ, а не „смаковать“ в уединении. Тончайшее из искусств — живопись — должна в эпоху революции передвинуться из салонов и музеев в серые народные массы. „Демос“ хочет всемирности искусства, и он прав в своем желании. И для демократизации искусства требуется вовсе не понижение и упрощение таланта, а, напротив, напряжение его; народная стихия полна содержательности, народ наблюдателен и чутко восприимчив к прекрасному. Обозревая сюжеты и характер живописи по фарфору за двухсотлетний период времени, мы убеждаемся с очевидной ясностью, что только за последние годы намечена линия касания между художественным фарфором и народной стихией, только за последние годы повеяло свежим ветром там, где была затхлая атмосфера эстетических предрассудков.

Это не значит, что в прошлом русского фарфора не было высоких достижений. Они бывали, но еще чаще случались ошибки и промахи, от которых не вполне свободна и современная живопись по фарфору. Дело в том, что живописное творчество находится в прямой зависимости от свойств материала и орудий, употребляемых художником. Связь между творчеством и материалом не только в том, что у каждого художника есть излюбленное средство

выражения, но заключается в тесной связи самого творчества с веществом, сообразно свойствам которого определяется и способ работы. Своеобразие каждого вещества открывает новое поле для игры живописного воображения; особые орудия и приемы создают и особые возможности для художнического вдохновения.

Вот эта связь между веществом фарфора и характером живописи не всегда улавливалась художниками-керамистами. Нет надобности ссылаться на отдельные примеры — их достаточно в любом музее, в любой частной коллекции фарфора. Здесь мы говорим о них в порядке напоминания и предостережения: разумное употребление материала предполагает извлечение всех естественных ценностей, в нем заключенных. От того, насколько осмысленно художник использовал материал, насколько его намерения отвечают характеру материала, непосредственно зависит степень художественного впечатления. В каждом веществе есть своя душа, и назначение художника — не пренебречь ею, не насиловать ее, но вызвать все, что есть лучшего в ней и самобытного. В частности и в особенности важно знание фарфора, умение владеть им. Нужно проникнуть в его природу для того, чтобы обнаружить все заключенные в нем богатства. В XVIII в. фарфоровое производство в России шло еще ощупью. И, тем не менее, в ту эпоху фарфоровый завод нередко создавал вещи, безупречные в смысле гармонии материала, формы и содержания. Наивная, нередко подражательная роспись Елизаветинской эпохи; орнаментальная роскошь Екатерининской эпохи, заря классицизма, его первые проблески; стройный Empire Александровской эпохи, тяжеловесная декоративность Николаевского фарфора и затем — движение по наклонной плоскости, упадок, измельчание вкуса во времена Александра II, Але-



Сервиз tête à tête эпохи Павла I

Service à thé (tête-à-tête) Époque de Paul I

ксандра III, Николая II; наконец, революция,—обновление исканий и замыслов, подъем художественных сил, создание нового стиля в живописи по фарфору.

Подлинное искусство всегда есть искусство современности. Связь с современностью преодолевается художником в творческом акте, но в то же время сохраняется в художественном произведении, как непосредственный результат этого акта.



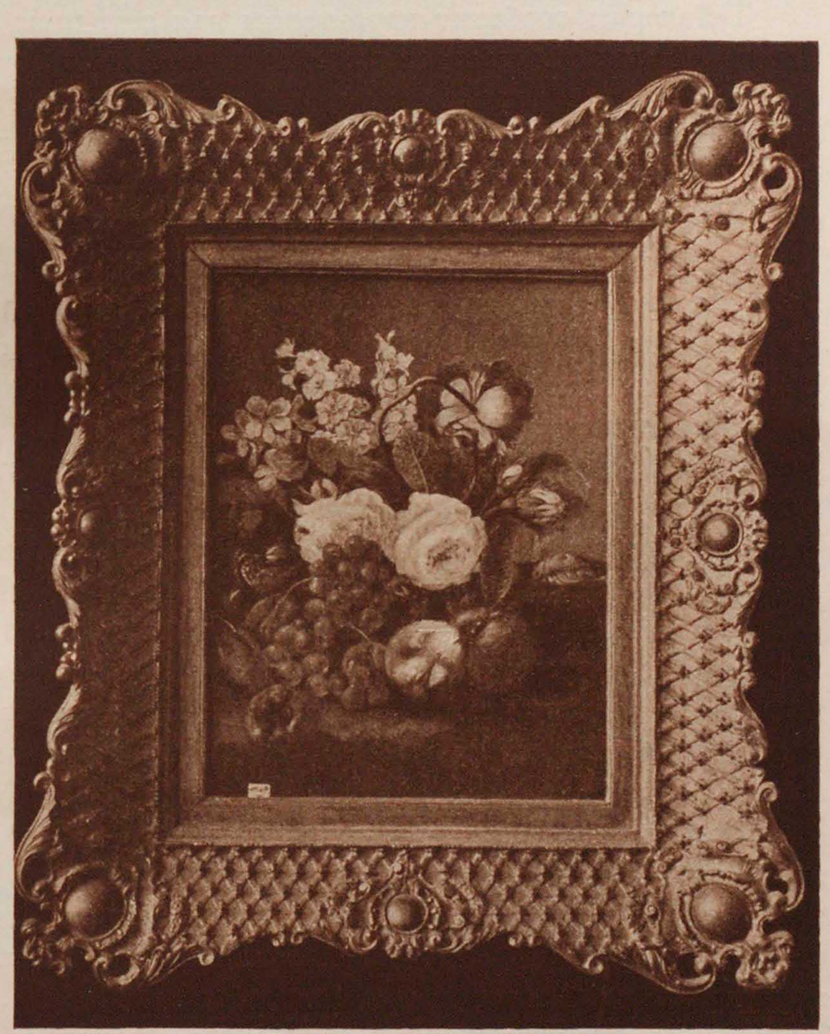
Тарелка эпохи Александра I

Assiette Époque d'Alexandre I

Ценность нового стиля в современном фарфоре заключается именно в его адэкватности новому строю жизни. Прав был Гогэн в своем утверждении, что в искусстве бывают только революционеры или плагиаторы. Естественно, что в эпоху революции плагиаторам в искусстве нет места; об этом красноречиво говорит фарфор последнего пятилетия.

Но не будем презирать старое искусство: для того, чтобы выковывать новые ценности, художественное творчество нуждается не только в настойчивом и тяжелом молоте нового искусства, но и в твердой, устойчивой наковальне старого. Пусть ударная сила молота враждует с крепким сопротивлением наковальни, — это conditio sine qua non создания новых ценностей. Пусть история художественной керамики воспитывает, направляет декоративный такт живописца, утончает его мастерство.

Историю русского фарфора лучше всего и легче всего проследить на специально подобранных вещах: музей Государственного Фарфорового завода, Московский Музей фарфора (б. собрание Морозова), отделение фарфора Государственного Эрмитажа, коллекция историко-бытового отдела Русского Музея— вот лучшие, наиболее ценные иллюстрации истории нашего фарфора. На них только и возможно всестороннее изучение сюжетов и характера по фарфору. Здесь же мы можем дать только общий обзор, указать этапы, отметить главные вехи.



„Цветы“ (пласт), раб. Красовского Эпоха Николая I

„Fleurs“ par Krassovsky Époque de Nicolas I

В середине XVIII в. наиболее ярким и типичным выразителем стилистического облика эпохи был Мейссенский фарфор. Естественно, что императорская фарфоровая фабрика, желая следовать модному направлению, заимствовала формы и роспись Мейссенских изделий. Тем не менее, Елизаветинский фарфор заметно разнится от Мейссенских вещей,—он проще и строже. Это объясняется отчасти влиянием Франции, где под влиянием диктатора художественной моды — маркизы Помпадур, — причудливые формы рококо уже не пользовались прежним успехом. Тенденция к „упрощению“ стиля рокайль, возникшая во Франции, передалась придворному миру России, восторженно подражавшему французской внешней культуре. Кроме того, отсутствие достаточно умелых мастеров не давало возможности точно воспроизводить изысканные формы Мейссенского рокайля. Этими двумя причинами и обусловлена сравнительная простота Елизаветинского фарфора.

До начала 1750-х годов фарфоровый завод выпускал исключительно небольшие вещи — чайники, кофейники, чашки с блюдцами и табакерки. С 1751 г. начали появляться большие чаши и блюда. Затем фабрика стала изготовлять

целые сервизы и разнообразные мелкие предметы (набалдашники, черенки для ножей и вилок, пуговицы, трубки, колокольчики и др.[1]).

Табакерка была неизменным спутником светских людей XVIII в. Каждый костюм требовал особой табакерки. В середине XVIII века эти изящные вещицы выделывались в огромном количестве, из самого разнообразного материала[2]). Фарфор занимал в этой области почетное место.

Табакерки особенно характерны для середины XVIII в., т.-е. для Елизаветинской эпохи. Существовали самые различные типы — пакетовые, овальные, круглые, в виде дыни, лимона, раковины, корзины и т. п. Особенно распространены были пакетовые табакерки, сделанные в виде почтового пакета (конверта), с печатью на донышке и с адресом на имя владельца на крышке. Печати изображались или красной краской на плоскости, или тиснеными в тесте и потом покрашенными. Иногда они заменялись подобием камей. Табакерки других типов часто окрашивались в зеленый или пурпурный цвет, на крышке изображались букеты или ландшафты (обычно однотонные), внутренность покрывалась позолотой.

Чайная и столовая посуда украшалась на первых порах очень скромно. Чаще всего встречаются монохромные вещи, их украшают простенькие цветы, или ландшафты (обычно домик под деревом), иногда монограммы. Краски ранних Елизаветинских вещей суховаты и блеклы. Позднее, с улучшением качества красок, они становятся ярче и разнообразней. В 1750-х годах появляются жанровые мотивы — сцены из крестьянской жизни, китайцы и пр.

Еще позже встречаются эротические и семейные сцены, батальная живопись и портреты (последние очень редки). Влияние французского искусства сказывается в появлении излюбленного мотива севрского фарфора эпохи Людовика XV — амуров, окруженных облаками или цветами.

Изделия 1760-х годов почти не отличаются от вещей Елизаветинской эпохи, и только во второй половине царствования Екатерины II фарфоровый завод начинает вырабатывать предметы, характерные для „Екатерининского“ стиля. Завод создает ряд великолепных художественных изделий — сложные по композиции сервизы (например, знаменитый „арабесковый“, состоявший из 973 вещей, яхтинский и др.), дессертные приборы, затейливые чернильницы, нарядные вазы.

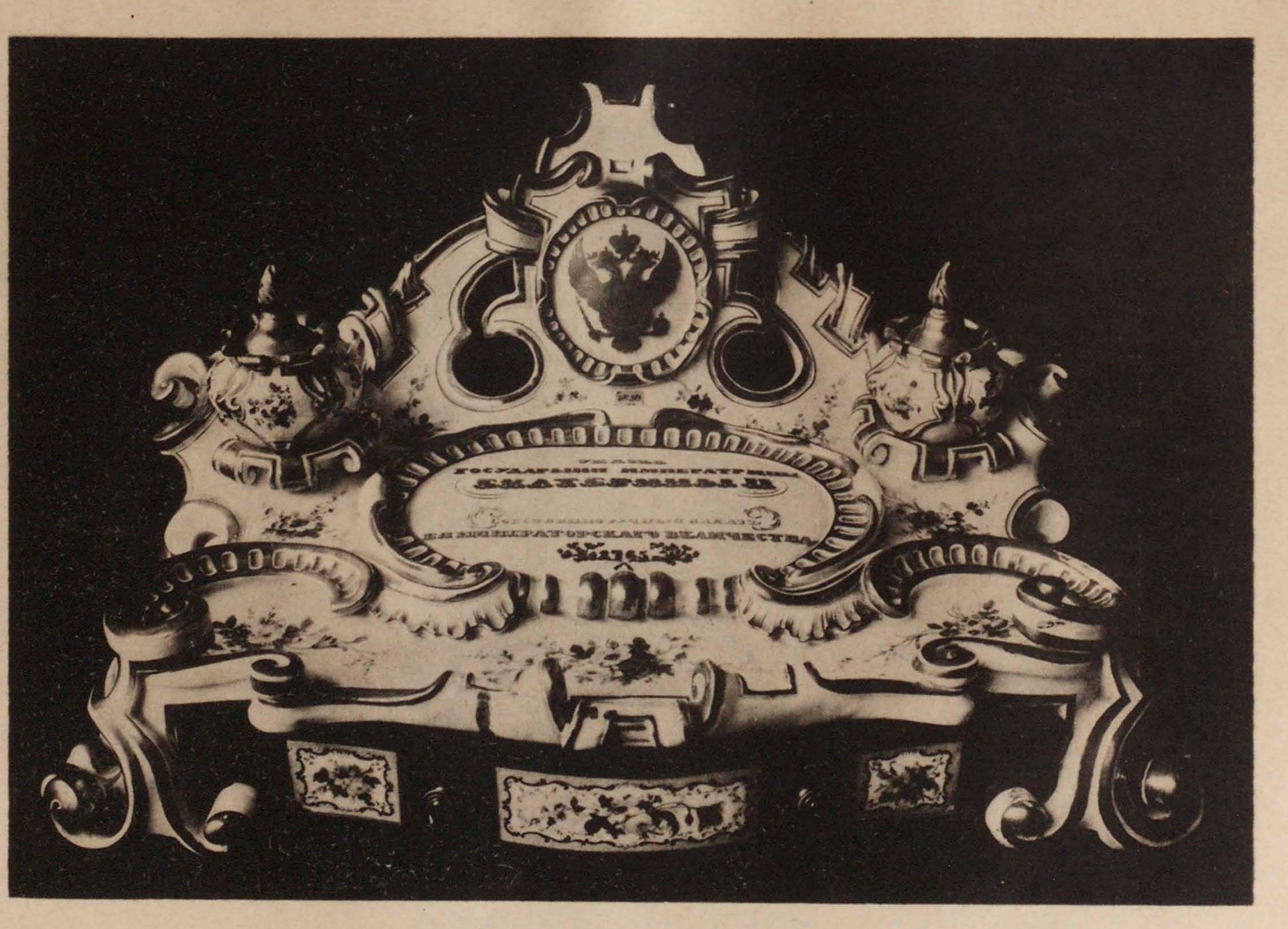
Роспись фарфора Екатерининской эпохи несравненно торжественнее Елизаветинской живописи: „арабески“ (орнамент в стиле античных фресок), миниатюрные медальоны, аллегории и эмблемы, вензеля, сплетенные из цветов.

Усложняется, между прочим, и роспись табакерок; появляются сложные сцены, полные жизни и движения, напр., группа поющих детей на Эрмитажной

---

[1]) Сведения о существующих собраниях и редких образцах Елизаветинского фарфора имеются в моей статье „Елизаветинский фарфор“, — „Жизнь Искусства“, № 234, 5 сент. 1919 г. *Э. Г.*

[2]) Лучшее в мире собрание табакерок находится в Государственном Эрмитаже, среди них имеется богатейший подбор табакерок фарфоровых.



Чернильница имп. Екатерины II
(Музей Государственного Фарфорового Завода)

Un encrier de Catherine II
(Musée de la Manufacture de porcelaine de l'Etat)

табакерке, апофеоз императрицы Екатерины II (в том же собрании), разнообразные „галантные“ сцены, детально разработанные архитектурные пейзажи.

Саксонский фарфор утрачивает свое влияние на художественную работу императорского завода. Правда, встречаются еще вещи, близкие к стилю рококо, например, охотничий сервиз, так называемый „ягд-сервиз“, но их немного. Преобладает стиль Людовика XVI.

Вазы Екатерининской эпохи довольно однообразны по форме, — чаще всего встречается форма овоида или полу-овоида. Реже — обратный овоид в основании



Сервиз эпохи Николая I и Александра II (т.-наз. „Корбиевский“)

Service de table. Époque de Nicolas I et d'Alexandre II

и цилиндр в средней части. Излюбленные мотивы в скульптурных украшениях ваз — гирлянды, головки, амуры, сатиры, портретные барельефы.

Сервизы обычно украшены орнаментальной живописью: арабески, цветы, расположенные с большим тактом и пониманием формы.

Чаще всего встречаются цветы, отдельно разбросанные по всей поверхности вещи, иногда собранные букетом или расположенные однообразным бордюром или гирляндами.

Интересно отметить, что цветы не всегда изображались в натуралистической манере, а иногда стилизовались. Такие случаи довольно редки; стилизации подвергались преимущественно листья, которым придавалась форма рокайль.

Арабески встречаются на Екатерининском фарфоре реже, чем цветы, но их нужно признать характернейшим мотивом орнаментной живописи Екатери-

нинской эпохи. Генетически они связаны с орнаментной живописью Геркуланума и Помпеи.

В конце XVIII века на росписи фарфора заметно отразилось увлечение итальянским Ренессансом, подражанием ватиканским фрескам.

Аллегорическая живопись, направленная на возвеличение и прославление Екатерины II — условна и однообразна, потому что само задание исключало возможность широкого выбора. К ней приближаются миниатюрные портреты, почти всегда изображающие Екатерину II, иногда других членов императорского дома. В отличие от полихромных портретов Елизаветинского времени, миниатюрные портреты эпохи Екатерины II почти всегда одноцветны и написаны в стиле античных камей. Нередки черные силуэты на белом фоне.

Пейзаж на вещах Екатерининской эпохи обычно не имеет самодовлеющего значения, а служит фоном для жанровых и аллегорических изображений. Когда же началось увлечение классицизмом, стал появляться архитектурный пейзаж, виды зданий и городов.



Ваза времени Николая II Композиция Войткевича, живопись Кирсанова

Vase. Époque de Nicolas II Composé par Woïtkewitch, enluminé par Kirsanoff

Свойственное французскому искусству XVIII в. увлечение китайщиной не могло не отразиться на художественной деятельности фарфорового завода. К Екатерининскому времени относится сооружение двух пирамидальных китайских павильонов из фарфора, находящихся в китайском зале Царскосельского большого дворца.

Увлечение классицизмом в эпоху Екатерины II повело к возникновению строгих и спокойных форм в произведениях искусства. Французское искусство времен Людовиков, бывшее идеалом русских художников Елизаветинской Академии, перестало пленять светское общество.

Даровитый и остроумный скульптор Рашетт, приглашенный на должность модельмейстера фарфорового завода, был одним из усерднейших насадителей

классицизма в России. Еще не классик в строгом смысле слова, но убежденный поклонник классической ясности и грации, Рашетт усвоил эстетику Винкельмана и проводил ее в своих творениях. Им выполнены главнейшие части арабескового сервиза и много других вещей, рассмотрение которых не входит в наш очерк, посвященный исключительно живописи.

Фарфор времени Екатерины II является отражением исторических событий этой эпохи. Личность самой Екатерины занимает почетнейшее место, ее инициалы встречаются в разнообразнейших вариациях на чашках, тарелках. Амуры украшают розами медальон с изображением Екатерины-Минервы, в другом случае Время чертит на обелиске имя императрицы, а Амуры выбивают на пьедестале летопись ее деяний. Известны вазы с сюжетами Чесменского боя; на „яхтинском" сервизе изображены морские победы; на Гатчинской вазе увековечено законодательство Екатерины; другая ваза свидетельствует о союзе, заключенном с иностранной державой, и т. д.

Четырехлетнее царствование Павла I не оставило заметного отпечатка на художественной деятельности фарфорового завода, и она продолжалась в том же направлении подражания эллино-римским мотивам.

Особого упоминания заслуживает великолепный юсуповский сервиз с пейзажами и дежене с видами итальянских крепостей (Гатчинский дворец). Сервизы, исполненные по заказу Павла I, обычно украшены сюжетами, отражающими путевые впечатления императора во время его поездки по Италии.

В отличие от грандиозных (по количеству предметов) сервизов Екатерининского времени, Павловские сервизы рассчитаны на небольшой круг, на 8—12 персон.

В 1801 г. был заказан роскошный туалетный прибор



Ваза „Вечернее небо" времени Николая II (живопись подглазурная), раб. Кленовской

Vase „Ciel du soir", par Klenovskaya. Époque de Nicolas II

для императрицы Марии Федоровны по образцу того прибора, который был подарен вел. кн. Марии Федоровне королевой Марией-Антуанеттой в Париже. Исполнение этого заказа было закончено только при Александре I (прибор находится в большом Павловском дворце).

Роспись фарфора в эпоху Павла I приняла вполне орнаментальный характер, фигурная живопись применялась редко. Ландшафт обычно изображался в медальонах, тесно связанных с орнаментом. Часто применяли сплошной кобальтовый фон (влияние Севра); пользовались также бирюзовым, желтым, пурпурным и

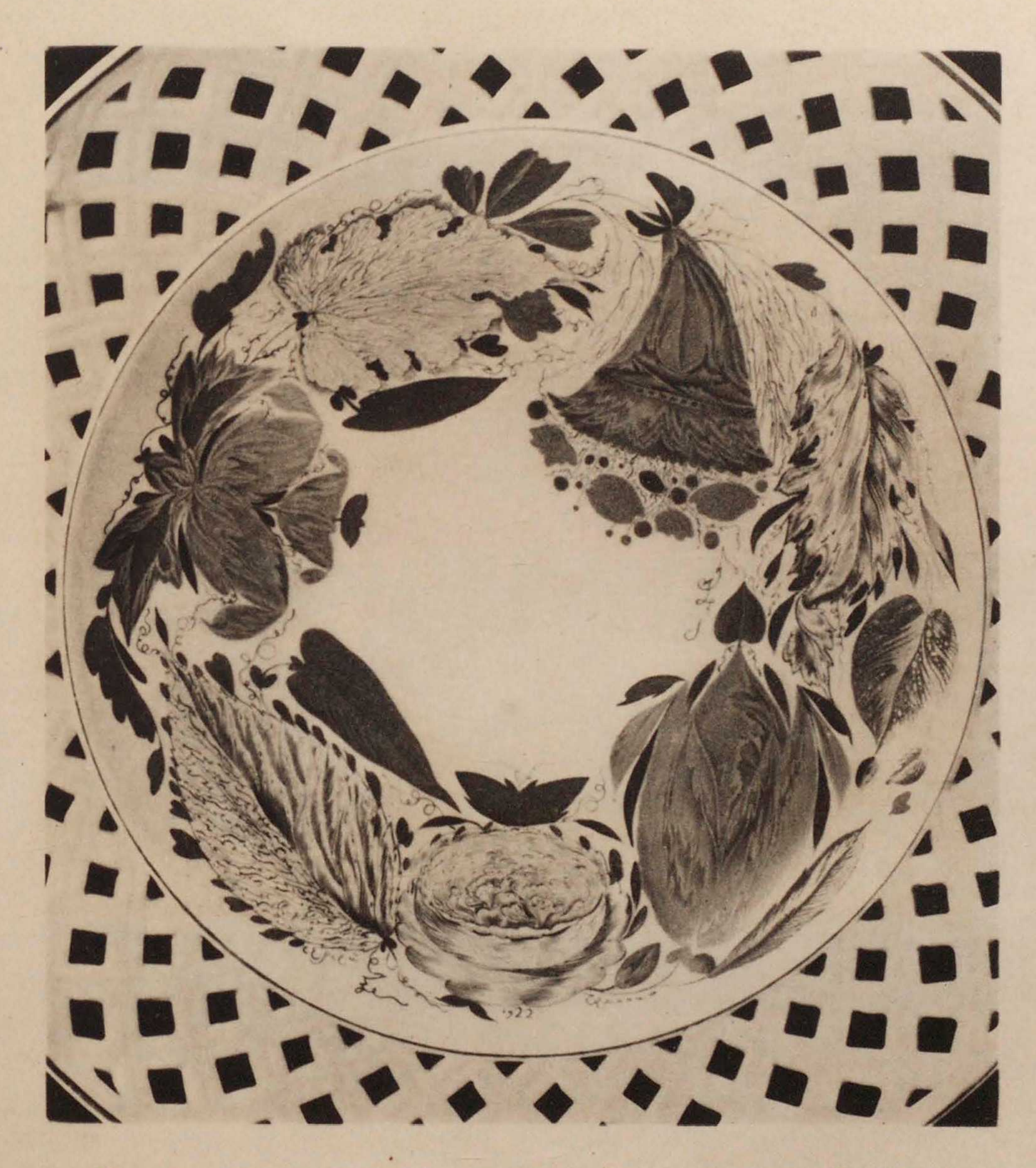


Чашка, раб. С. Чехонина

Tasse à cafe, par S. Tchékhonine

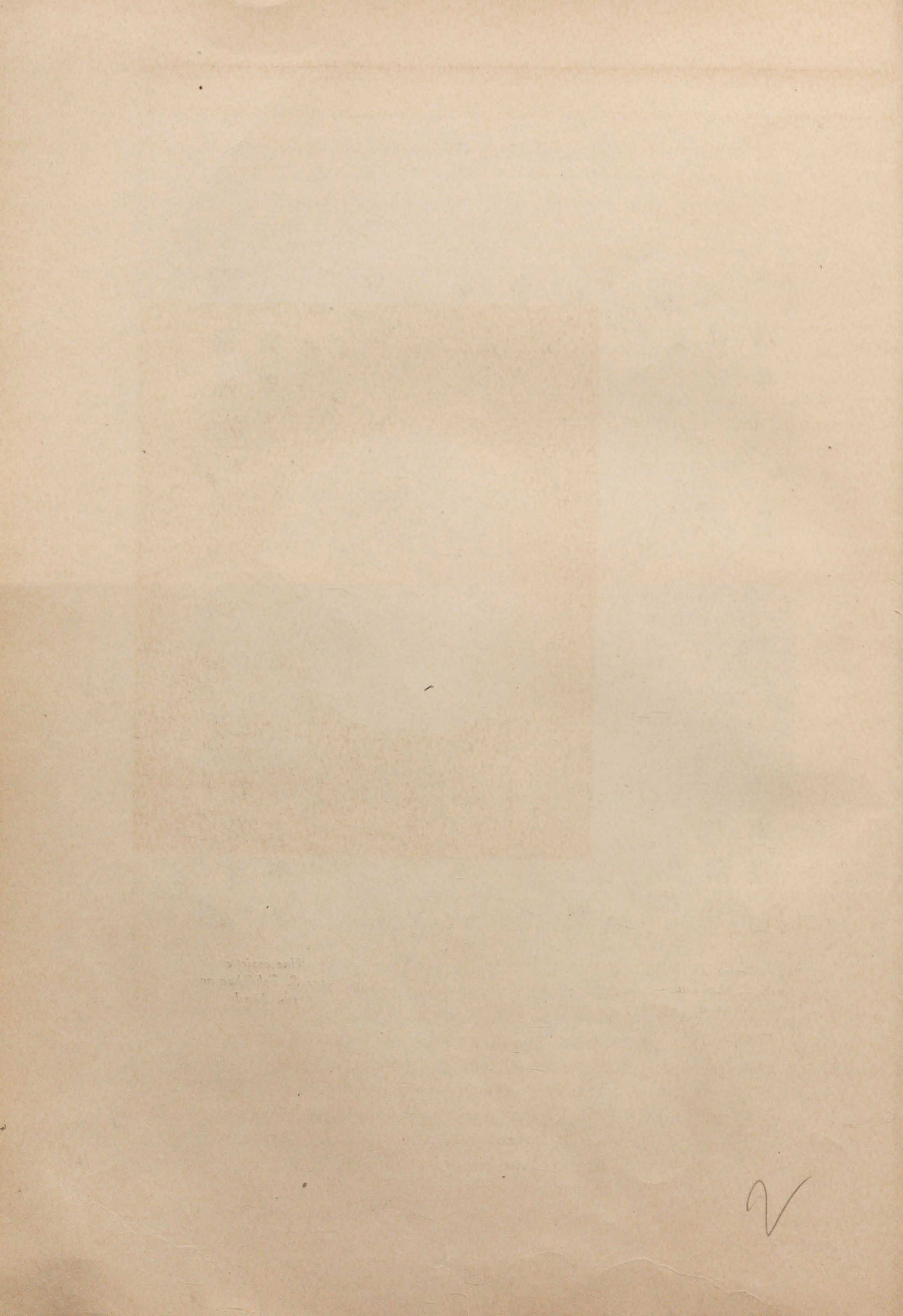
золотым тонами. Предметы дежене, поднесенные эрцгерцогу Иосифу в 1799 г., были сплошь покрыты позолотой. Растительный орнамент эпохи Павла (пальметы, гирлянды, букеты) отличаются от Екатерининского меньшей густотой и пышностью. Встречаются мелкие цветы, разбросанные по всему полю (наследие Екатерининских вкусов), орнамент из виноградных листьев, лавровые венки.

При Александре I основные формы фарфора подражают итало-греческим, этрусским или аттическим вазам, панатенейским амфорам, гидриям, кратерам, кантаросам. Иногда проскальзывают и элементы египетского стиля. Вообще классические мотивы Александровского фарфора не вполне строго выдержаны: в них встречаются иногда отзвуки Ренессанса, иногда формы XVIII века. Обнаруживается стремление к скульптурным украшениям: часто встречаются гермы, кариатиды, маскароны, бюсты и торсы, головы зверей, сфинксы и пр. Геоме-



Тарелка
раб. С. Чехонина
(деталь)

Une assiette
par S. Tchékhonine
(un détail)



трические формы уступают место фигурным: стремление к легкости линий выражается в удлинении корпусов сосудов, ножек и шеек; особенно типичны тонкие, высоко приподнятые ручки. Овоидная форма ваз становится почти веретеновидной.

Позолота стала в эпоху Александра I излюбленным декоративным приемом, нередко ее гравировали („цированная позолота“). Орнамент принял чисто классический характер — полоски, меандр, аканты, пальметки, лавры, плющ — все это в симметричном расположении. На тарелках с батальными картинами встречается прерывистый орнамент, состоящий из окруженных венками мечей, государственных гербов и стилизованных листьев. Довольно часто применяется в Александровскую эпоху пейзаж (по рисункам Щедрина, Галактионова, Ухтомского, Ческого и др.). Встречаются и жанровые мотивы, тарелки с изображением народных типов России. Некоторые из них скомпанованы по рисункам Орловского, писаны Свебахом и декорированы Моро. Широко применялась портретная живопись; чаще всего на чашках и других фарфоровых вещах изображали коронованных особ, государственных деятелей, вельмож. Эти миниатюрные портреты исполнялись и многокрасочно, и одноцветно (по образцу камей). На больших вазах появилась и картинная живопись.



Чашка, раб. С. Чехонина — *Tasse à café, par S. Tchékhonine*

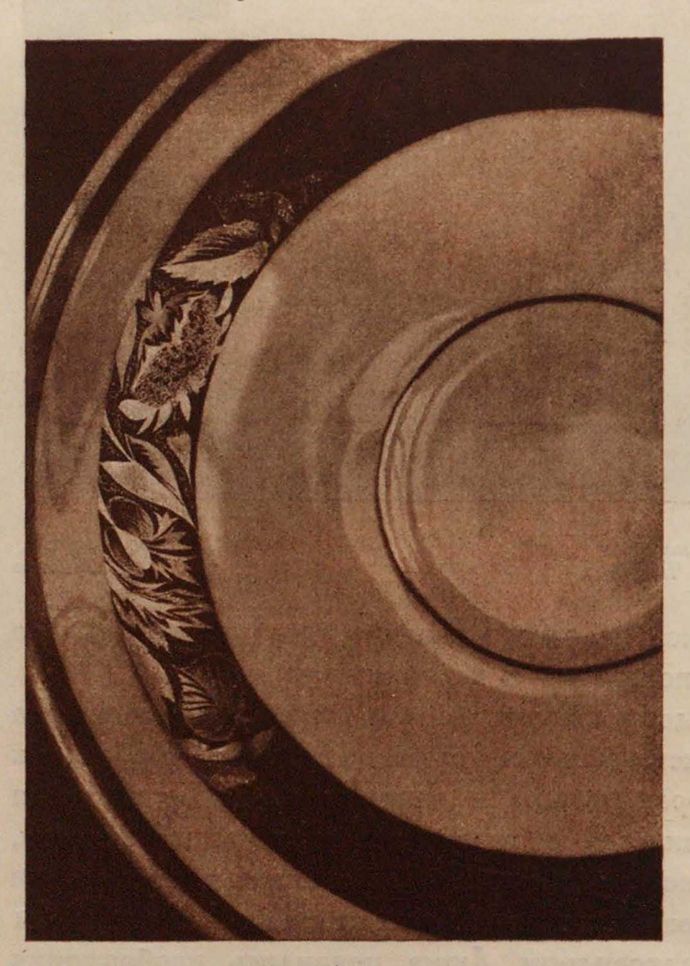
При Николае I художественная деятельность фарфорового завода приняла эклектический характер; формы и сюжеты заимствовались из самых разнообразных источников. Образцами служили французский и немецкий фарфор, издания античных, восточных и русских древностей, копировались картины итальянских, французских и др. художников. Нередко завод повторял собственные произведения давно минувшего времени и копировал изделия частных заводов. Под влиянием увлечения Вальтером Скоттом и Александром Дюма появились изображения героев того и другого. Басня Крылова о Демьяновой Ухе вызвала соответ-

ственную группу. Появление двух египетских сфинксов на набережной Невы отразилось в виде чаши и вазы в египетском стиле.

Живописцы композиторы Ф. Дудин и А. Новиков давали самые различные проекты орнамента: они воспроизводили рисунки китайского и японского фарфора, стиля Людовиков XV и XVI, подражали старому Севру, старому Мейссену, фаянсам Руана и Мустье, классическим образцам и пр. Французы Будэ и Босэ давали сюжеты для живописи. Первый из них писал преимущественно цветы, второй — фигурные рисунки в манере Буше и Фрагонара. Особняком стоят чрезвычайно изящные проекты ваз в классическом стиле гр. Ф. Толстого. Национальные мотивы культивировал художник Солнцев, сделавший много рисунков сервизных вещей в древне-русском стиле, с заметным уклоном к восточным образцам.

В эпоху Николая I законы керамики и свойства фарфора недостаточно учитывались художниками. Бронзовые оправы, сплошная закраска или позолота фарфора, изготовление мебели (!) из фарфора — все это является, в сущности, непониманием фарфора, как материала.

Главную часть производства фарфорового завода в Николаевское время составляли сервизы и вазы. В начале эпохи они имели стройные, изящные формы — Александровский Empire еще продолжал влиять на производство. Позже они стали тяжелее, шире, приобрели оттенок барокко. Вазы можно распределить на три группы: 1) античные кратерообразные или чашеобразные, с корпусом в виде почти прямого цилиндра, с вогнутыми стенками и низкими ручками (тип „медицис", по терминологии того времени); 2) вазы в стиле мейссенского рококо, со скульптурными украшениями и цветами, часто в бронзовой оправе; 3) подражания китайским и японским вазам; 4) вазы с длинной шейкой, узким раструбом, с корпусом в виде вытянутого овоида (по тогдашней терминологии „бандо" и „фюзо"); последние приближаются иногда к греческим урнам и панатенейским вазам.



Деталь тарелки (цировка) раб. С. Чехонина — *Assiette, par S. Tchékhonine*

Вазы первой и четвертой группы часто украшены картинной живописью, иногда и бронзою.



Чашки с портретом В. И. Ленина (по эскизу Н. Альтмана) верхняя—раб. Назарова, нижняя—раб. Бейдуката

Tasses à thé avec portrait de W. Lénine (esquisse de N. Altmann) par Nazaroff et Beydoucate



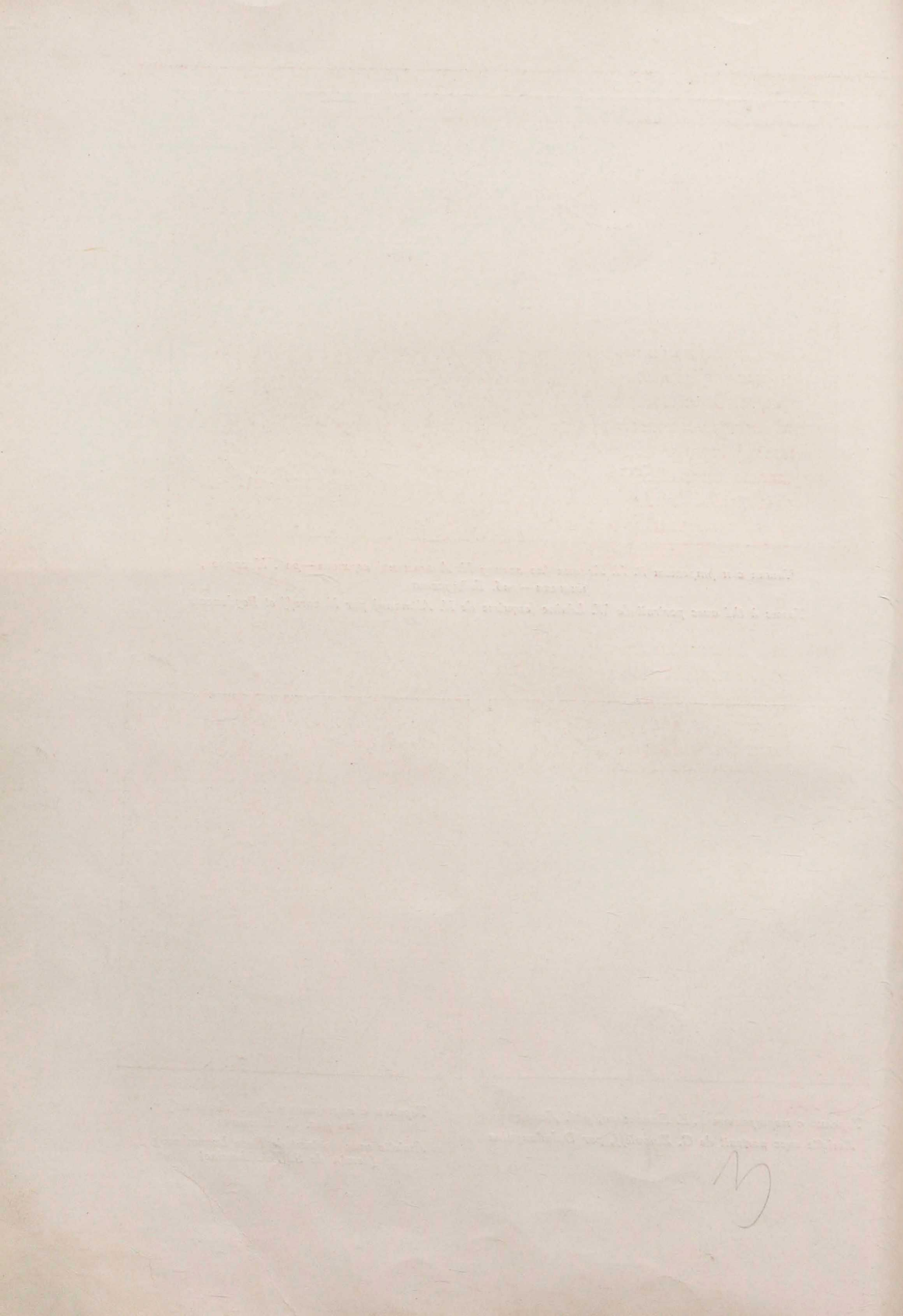
Тарелка с портретом Г. Е. Зиновьева, раб. Даладугина

Assiette avec portrait de G. Zinovieff, par Daladouguine



Тарелка с портретом Розы Люксембург, по рис. С. Чехонина

Assiette avec portrait de Rose Luxembourg (dessin de S. Tchékhonine)



Пышный и тяжеловатый стиль этих изделий можно назвать по преимуществу скульптурно-декоративным. Он преобладает и в других изделиях Николаевской эпохи: зеркальных рамах и подзеркальниках, туалетных приборах, каминах, фарфоровых часах, табуретах, пьедесталах, кашпо и пр.

Виднейшие живописцы фарфорового завода — Мещеряков, Красовский, Миронов, Корнилов, Елашевский и др. — были отличными копиистами, но едва ли понимали природу фарфора. В противном случае они не придавали бы своим



Чашка, раб. Розендорф (по рисунку С. Чехонина)

Tasse à thé, par Rosendorf (d'après le dessin de Tchékhonine)

работам значения самостоятельной живописи, а придерживались бы только декоративных заданий.

Разумеется, художники подчинялись общему всем фарфоровым заводам середины XIX в. увлечению картинной живописью. В результате создавались произведения, которые могли бы считаться прекрасными, если бы не поражали нас несоответствием формы и украшения. В них живопись часто играет не служебную роль, а вполне самостоятельную. Копировались картины выдающихся художников всех европейских школ — Леонардо да-Винчи, Рафаэля, Корреджио, Тициана, Джулио Романо, Ван-Дейка, Вернэ, Бергема, Вувермана и др. Оригиналами служили картины Эрмитажа. Копировали и произведения русских художников, находившихся в музее Академии Художеств и дворцах — картины Неффа, Орлова, Капкова, Моллера и пр. Писали не только на вазах, но и на фарфоровых досках-пластах. Военные фигуры, батальные сцены изображались обычно



*Чашка,
раб. Щекотихиной*

*Tasse à thé,
par Stchékotikhina*

на тарелках, реже на сервизных вещах (встречаются, кроме русских войск, и иностранные, например, прусские).

Очень разнообразна при Николае I пейзажная живопись по фарфору. Художников иногда специально командировали в Финляндию, в Сибирь и другие местности для зарисовывания видов. Цветы также нередко срисовывали с натуры, в Ботаническом саду или в оранжерее при заводе. Живопись Николаевской эпохи почти всегда полихромна, краски ее сильны, густы; смешанные тона редки, но гамма цветов довольно широка. Живописный орнамент всецело подчинялся скульптурному, даже подражал ему. Излюбленные фоны — золотой, бирюзовый (похожий на bleu de Sèvres), кобальтовый. Иногда фон делали „под малахит". Чистая глазурь, т.-е. белый фон, составляет в изделиях Николаевского времени редкость; обычно фон покрыт золотым орнаментом.

В первую половину царствования Алексанра II в большом количестве выделывались вазы типа „бандо" (с корпусом в виде опрокинутого усеченного конуса или в форме боченка) и типа „медицис". В семидесятых годах эти формы стали исчезать, и самые размеры ваз уменьшились.

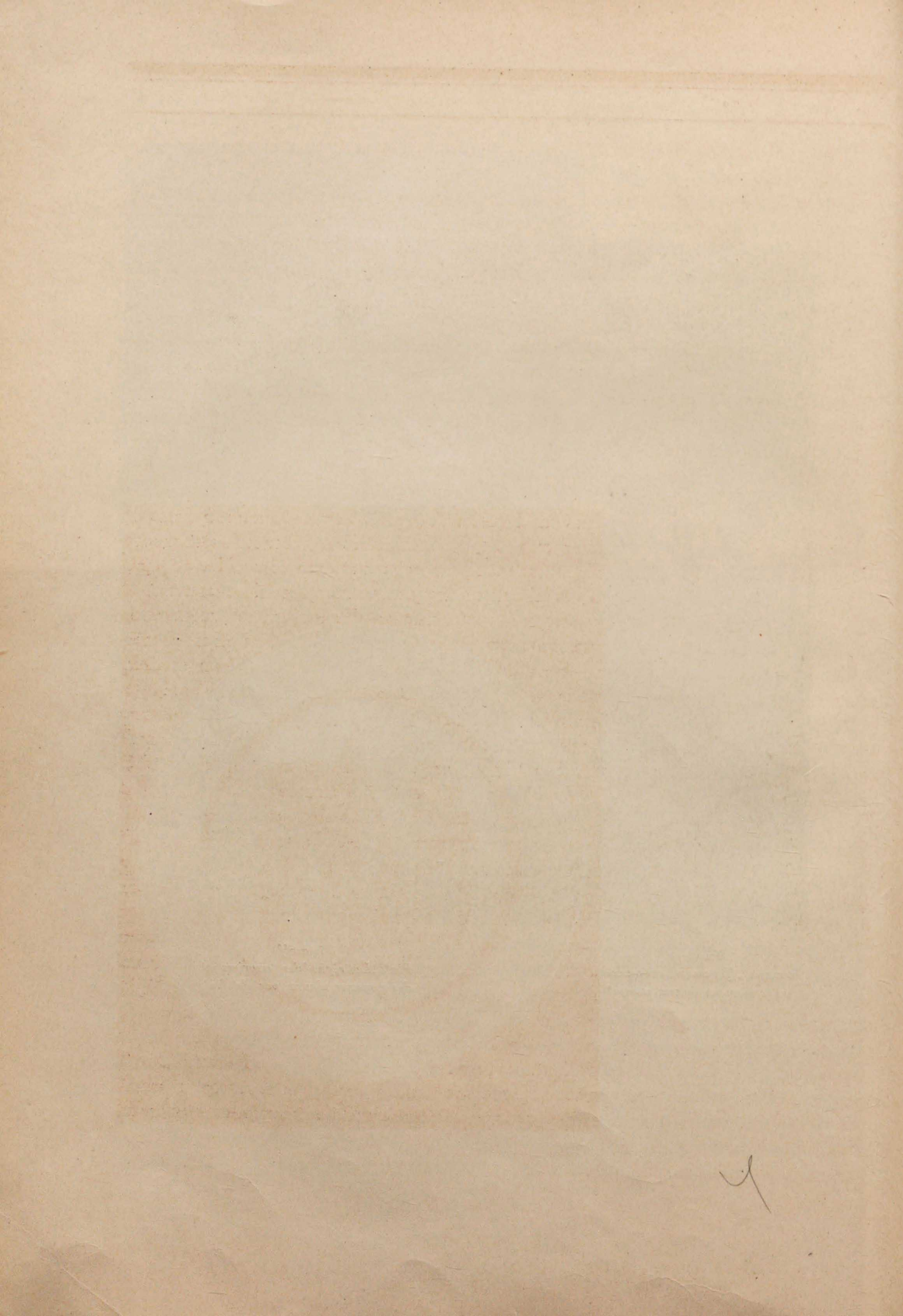
Сервизы зачастую изготовлялись по старым образцам; много доделывалось также дополнительных вещей к прежним сервизам. Появились, однако, новые замыслы, например, сервизы, подражающие (не особенно удачно) старинным русским металлическим сосудам или деревянной скульптуре („избяной" стиль).

Живописный период достиг в начале эпохи Александра II высшего развития. Будэ, Босэ, Липпольд, Миронов, Кирсанов, Красовские и др. продолжали культивировать копии с картин и цветы. Из числа копий, исполненных Липпольдом,



Тимарев
Блюдо „Царству рабочих и крестьян не будет конца“

Timareff
Plat „Le règne des ouvriers et des paysans n'aura pas de fin“



назовем „Отшельника“ Герарда Дау, „Мадонну“ Мурильо, „Св. Иоанна Крестителя“ Мурильо.

Из русских копиистов особенно выделяются Миронов и Тарачков. Исполненные ими амуры на вазе венской выставки считаются шедевром живописи на фарфоре

Таким образом до конца 1860-х годов живопись была продолжением мотивов предыдущей эпохи. В 1870-х годах утвердилось новое направление — орнаментальное.

В конце 1860-х годов почти прекратилось копирование картин. Исключение составляют вазы с изображением батальных сцен, героем которых является Скобелев, миниатюрные портреты русских царей и цариц (на сервизе в русском стиле) и тарелки с изображением войсковых частей (по рисункам Пиратского, Шарлеманя и др.).

Пейзажная живопись применялась при Александре II сравнительно редко и ограничивалась видами дворцов и загородных парков.

Чисто орнаментальные вещи исполнялись чаще всего в стилях Людовика XVI, Империи, китайском и русском. Среди этих произведений мало удачных, и это неудивительно, потому что проекты подобной росписи давали в то время не художники - керамисты, а архитектора (Монигетти, Шрейбер и др.), не сумевшие в достаточной мере приспособить свои эскизы к природе фарфора.

В конце царствования Александра II производство фарфорового завода пришло в упадок не только в художественном отношении, но и в техническом (неудачные обжиги и пр.). При Александре III, принимавшем



Тарелка, оаб. М. Адамовича — *Assiette, par M. Adamovitch*

участие в направлении русской художественной промышленности, на эту сторону было обращено особое внимание. Считая, что „распространение искусства есть дело государственной важности“, Александр III предписывал художникам трактовать народные сюжеты, не любил самостоятельной живописи на фарфоре, копий с картин, не признавал „гибридных“ форм, т.-е. сочетания фарфора с бронзовыми и др. монтюрами; китайские вазы казались ему образцом, наиболее достойным подражания.

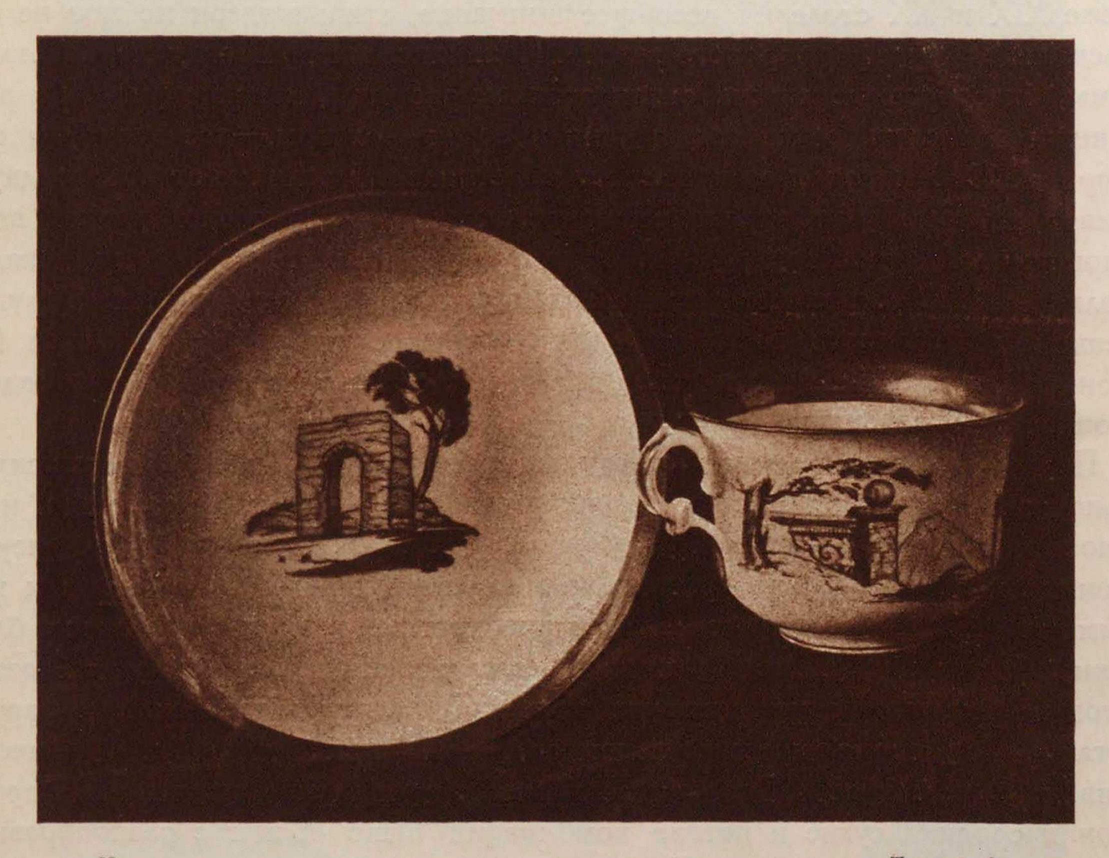
В эпоху Александра III художники фарфорового завода начали обильно применять цветные глазури и подглазурную живопись.

Сюжетами служили рисунки Клодта, Сверчкова, Соколова, Философова, Баха, Сафонова. В 1892 г. для завода были заказаны копии с орнаментов старинных рукописей „Ирмологиона“ и „Титулярника“. Однако, самостоятельного, оригинального стиля, отражающего русское народное творчество, так и не удалось выработать. Попрежнему подражали иностранному фарфору — произведениям XVIII века, даже Ренессанса (итальянского и немецкого), изделиям Чельси, новым образцам Севра, Лиможа, Минтона, и пр. В последние годы царствования Александра III стали особенно часто появляться подражания датскому фарфору. Первые опыты в этом направлении были сделаны Красовским и С. Р. Романовым. На-ряду с подглазурной живописью большого огня и надглазурной живописью эмалевыми красками применялось и украшение фарфора белым рельефом по кобальту; из работ этого типа особенно удачны медальоны, исполненные по известным барельефам Ф. Толстого — события войн 1812 и 1814 гг.

При Николае II художественная деятельность фарфорового завода стала очень разнообразной, но еще более беспринципной, чем в предыдущую эпоху. Правда, было установлено в качестве принципа, что декоративная живопись должна составлять с данной формой одно целое, а свойства материала (блеск, белизна и пр.) должны служить непременным фоном для украшения, но эти благие намерения не могли в полной мере осуществиться, благодаря наступившему в 1890-х и 1900-х годах оскудению творческих сил и упадку художественного вкуса. Вещи выделывались всевозможных типов; в громадном количестве изготовлялись пасхальные яйца, обычно украшенные цветами. В пейзажной и фигурной живописи предпочтение отдавалось работам русских художников и русским сюжетам. Декоративная же живопись всецело следовала западно-европейским образцам. Усиленно изготовлялись подражания датскому фарфору. Иногда для того, чтобы придать большую определенность расплывчатым контурам подглазурной росписи, череп ваз подвергался предварительной обработке, ему придавался необходимый рельеф.

Сюжеты подглазурной живописи времени Николая II очень разнообразны; часто встречаются цветы (ненюфары, чертополох, лилии, глоксинии, ирис), нередко — стрекозы, собаки, кошки, медведи, олени; наконец — всевозможные пейзажи. Отдельные произведения этого типа достигают высокой художественности и вполне выдерживают сравнение с копенгагенскими изделиями.

Русская природа дает особенно благодарные мотивы для подглазурной живописи, небогатой красками и неспособной передать яркие цвета. Белесоватое небо севера, свинцово-серое или бледно-сиреневое, бескрасочные просторы, уходящие вдаль, сквозное кружево берез, чахлый кустарник, болотные травы — все эти Левитановские и Нестеровские мотивы подглазурная живопись передает правдиво и нежно, без всякой манерности и стилизации. В этом смысле подглазурный пейзаж на фарфоре можно считать выражением русской



Чашка,
раб. М. Адамовича

Tasse à the,
par M. Adamovitch

национальной сущности. Ничего не значит, что эта манера росписи зародилась в чужой стране: у нас она достигла пленительной красоты, приобрела оттенок глубоко национальный. В этих тусклых, неярких пейзажах отразилась душа русской природы — ее „усталая нежность, безмолвная боль затаенной печали, безвыходность горя,—безгласность, безбрежность, холодная высь, уходящие дали" (Бальмонт), — словом, метафизическая сущность русского Севера.

И не случайно появился этот стиль в эпоху безвременья, в эпоху неясных исканий, политических тревог и несбывшихся надежд. В нем есть художественная правда, в нем сказалась элегическая задумчивость Левитана, молитвенная нежность Нестерова, грустный юмор Чехова, влюбленный лиризм раннего Блока — и на всем этом печать безнадежности, безволия, бесцельности. Краски не поют, не звенят, ни к чему не стремятся — они еле слышно шепчут о чем-то,

они поражены смертельной тоской. Сумерки 1900-х годов и предгрозовое затишье 1910-х — странно-неожиданно сказались в пристрастии к мечтательной монотонности, к ленивому изяществу подглазурной росписи. Но ни сюжеты, ни самый характер „датских" изделий не выражают в полной мере своеобразия русского духа. Они удачно передают природу севера, настроение известной эпохи, но не выявляют до конца духовного облика России.

Еще менее выявляет его фарфор стиля модерн. Привлекший к себе на рубеже XIX и XX столетий всеобщее внимание, стиль модерн не мог не отразиться на изделиях фарфорового завода. Появились мягко изогнутые, кокетливые формы, бичеобразные линии, стилизованные растения, женские фигуры с распущенными волосами, раковины, павлиньи перья — словом,—все атрибуты стиля модерн. К 1910-м годам он понемногу выветрился, в отличие от псевдо-датских мотивов, которые культивировались попрежнему на-ряду с разнообразной, вполне беспринципной орнаментировкой. И вот на смену этому явному декадансу революция 1917 г. принесла новые задания. Вдохновителем и „душой" художественной деятельности государственного фарфорового завода сделался С. В. Чехонин [1]), приглашенный на завод в 1917 г. и с тех пор постоянно руководящий живописным отделением.

Первые работы Чехонина, сделанные им для завода, носили почти исключительно агитационный характер. Из них крупнейшая — юбилейное блюдо, исполненное к 25 октября 1918 г. (герб Р. С. Ф. С. Р. в цветах). По рисункам Чехонина и лично им было расписано множество тарелок с лозунгами и монограммами Р. С. Ф. С. Р., украшенные многоцветным узором и позолотою блюда, чашки, сервизы и пр. Далее художник перешел к преимущественному изображению цветов и фруктов (чаще всего на тарелках), а затем применил к фарфору. В отличие от своих предшественников, также прибегавших к графическим мотивам (Е. Е. Лансере, Воронец и др.), но не умевших применить ее к фарфору, Чехонин сроднил сухие и четкие комбинации blanc et noir с разнообразными формами фарфоровых изделий. Прежде всего он внес в графику краски и позолоту одного этого добавления едва ли было бы достаточно, но художнику удалось связать с фарфором и самую компановку своих рисунков, трансформировать графику „в пользу" фарфора. Прекрасная сосредоточенность, эстетическое чутье, художественный такт, отличающие чехонинскую книжную графику, сказались с новой силой, если не во всех, то в некоторых фарфоровых предметах, расписанных Чехониным.

Кроме чисто орнаментальных и аллегорических вещей, по рисунку Чехонина исполнена серия графических портретов В. И. Ленина, Розы Люксембург, К. Либкнехта и большое овальное блюдо с автографами всех виднейших деятелей октябрьской революции.

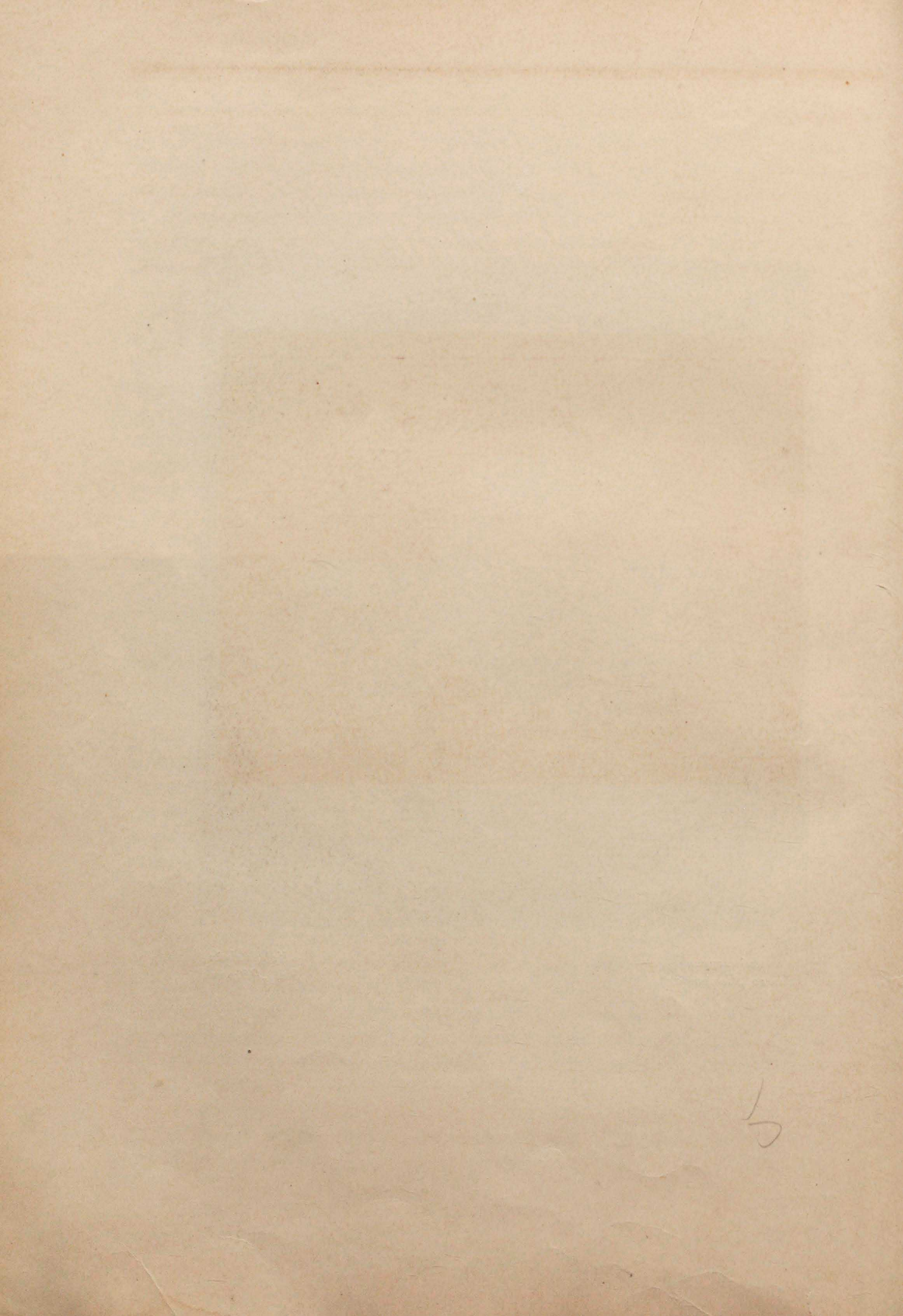
---

[1]) Биография Чехонина изложена мною в статье „С. Чехонин." — „Казанский музейный вестник." — 1922, № 1. *Э. Г.*



Кобылецкая
Блюдо „Петроград"

Kobyletskaïa
Plat „Pétrograd"



Работы Чехонина по фарфору можно разделить на три типа: 1) графические, 2) живописно-графические и 3) живописные.

К первой категории относятся рисунки черной краской, представляющие собой иногда повторения или варианты книжных работ художника. Применяясь к форме и характеру фарфоровых вещей, он вносит в эти рисунки соответственные композиционные изменения. Нередко им применяется (как и в книжной графике) вторая краска, чаще всего красная, красновато-коричневая или



Чашка, раб. Кобылецкой — *Tasse, par Kobyletzkaya*

желтая. Подобная роспись радует глаз благородной скупостью, имеющей свою особую прелесть. Сочетание всего двух красок — черной и дополнительной — создает впечатление строгости, спокойствия и простоты. Иногда художник добавляет к ним позолоту, но сдержанно, в небольшом количестве. Из числа таких чисто графических работ Чехонина отметим чашку с изображением обнаженной женщины и красного демона, — с разбросанными вокруг черно-золотыми листьями. Другая чашка, с розой и гвоздикой, исполнена вся целиком черным. Третья, с розой и трагической маской, дает эффектное сочетание черного с золотом — роза написана золотом, а расположенная рядом с ней маска, искаженная ужасом и гневом, образует броское черное пятно. Очарование этих чашек заключается в тонкой игре контрастов — белого и черного. На всем протяжении истории русской художественной керамики не много найдется вещей, которые могли бы соперничать с ними в отношении графического

изящества и скромной грации рисунка. Недаром они пользуются исключительной популярностью и, выпускаемые заводом в многочисленных копиях, едва успевают удовлетворять спрос.

Ко второй категории, т.-е. к работам живописно-графическим, принадлежат те рисунки Чехонина, в которых контуры и основные линии исполнены графической манерой, т.-е. ровными черными штрихами, но весь рисунок раскрашен полихроматически (обычно в манере акварели, не густыми, а прозрачными



Сервиз tête-à-tête, раб. Кобылецкой — *Service à café, par Kobyletzkaya*

красками). Такова, например, роспись сервиза Grand Hôtel (1922); цветы изображены графически, намечены тонким черным рисунком и затем иллюминованы блеклыми бледными красками. Тут художник как бы балансирует на границе между живописью и графикой: для живописи это слишком „рисунчато“ и безжизненно, для графики — слишком жидко и неопределенно, а независимо от того и другого, т.-е. „само по себе“, как нечто „живописно-графическое“, — это удачно и своеобразно.

Наконец, к чисто живописным работам относятся вещи, расписанные одними красками, без всякого пособия графики.

Таких произведений у Чехонина очень много. К ним относится, например, популярная еще с 1919 г. тарелка с синим серпом и молотом и разбросанными по всему полю цветами и листочками. Сюда же относится сервиз,

исполненный для Наркоминдела — цветы без графики, яркие, сочные, однообразного типа.

Произведения первого и третьего рода преобладают, причем тех и других — приблизительно одинаковое число. Вещей с иллюминованной графикой (вторая категория) гораздо меньше.

В росписи Чехонина нас привлекают изящество и продуманность орнамента и широкий размах фантазии. Давнее и прочное пристрастие художника



Чашка,
раб. Р. Вильде

Tasse à café,
par R. Wildé

к орнаментальным мотивам укрепилось и напиталось изучением восточной керамики, византийских, персидских и кавказских узоров. Испытал он и влияние русского народного творчества; монастырское искусство, изделия ростовских финифтяников, лубочные картинки — все это цветы, с которых художник собирал, подобно пчеле, сладкий мед искусства. В поисках орнамента, Чехонин одно время усердно коллекционировал „колокольцовские шали“ эпохи Николая I, богатые сложными узорами.

Фантастика Чехонина, иногда жуткая и пугающая („Скорбь“, „Голод“, „Ужас“), но, тем не менее, пленительная, раздваивается в своих основных мотивах: в одних вещах проскальзывают футуристические влияния (идущие со стороны французов), в других, чаще — образы, навеянные китайским и японским искусством.

Гораздо „левее“ работ Чехонина живопись Щекотихиной. Это явление ярко своеобразное и с точки зрения привычных традиций художественной

керамики совершенно „неприличное“. Художница намеренно не считается с формою вещей, вызывающе игнорирует ее, а иногда вступает в открытую борьбу с ней — ломает, опрокидывает, разбивает форму вдребезги. Угловатые пятна ее живописи, вихрастые, задорные мазки кисти изображают невероятных, искалеченных людей, ударяются в наивные и странные причуды, раздражают зрителя своей футуристической претенциозностью и все-таки пленяют его



Блюдо „Ева“, раб. Ивашинцевой

Plateau „Eve“, par Ivachintzeva

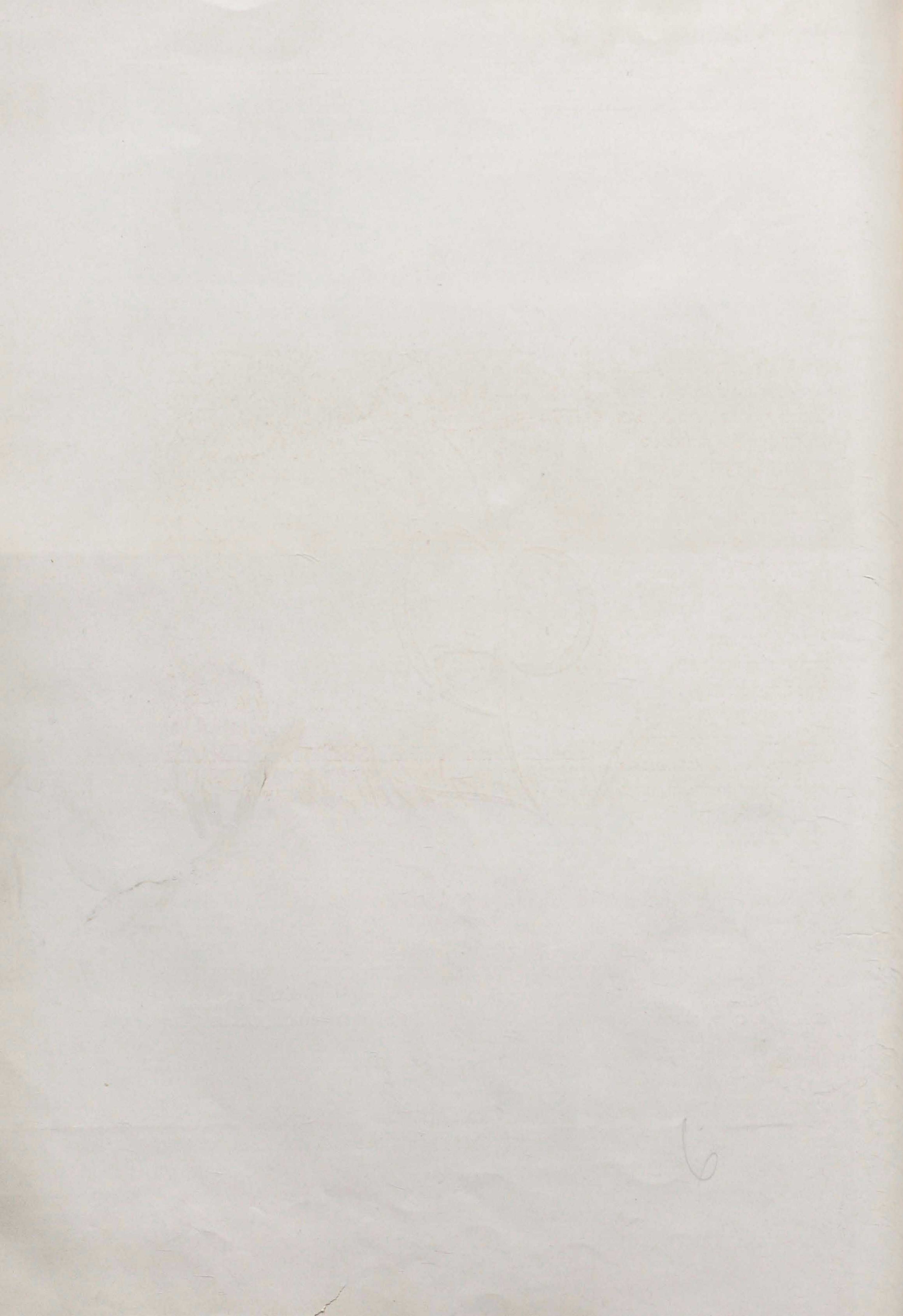
смелостью и задором красочных комбинаций. Художница, повидимому, не привыкла ни к какой дисциплине и муштровке; ее нужно либо принять такой, какова она есть, либо вовсе не допускать к фарфору.

В отличие от Чехонина, закаленного графика, допускающего (иногда) кое-какие вольности, скорее ради отдыха и разнообразия, чем по зову внутренней необходимости, Щекотихина едва ли способна к графической сосредоточенности, к четкой формулировке своих намерений. Она не рисует, не пишет, а именно малюет, и, глядя на ее работы, видишь перед собой озорного талантливого маляра, малюющего на вывеске какие-то залихватские выкрутасы, неизвестно зачем, единственно во имя самодовлеющей красоты красок. Живопись Щекотихиной вызывает смешанные слуховые ассоциации, — дает иллюзию



С. Чехонин
Блюдо „Р. С. Ф. С. Р.“

S. Tchékhonine
Plat „R. S. F. S. R.“



деревенской песни, частушки, пасхального перезвона колоколов, веселых переборов гармошки, ауканья и перебранки.

Сюжеты ее работ отчасти навеяны Кустодиевым, Петровым-Водкиным, отчасти Рябушкиным (последнего периода), но образованы самостоятельно, с уклоном к футуристическому „разложению на плоскости“.

Отметим среди многочисленных произведений Щекотихиной чашку „Чаепитие“ (1919), чашку с рисунком из сказки „Аленький цветочек“ (1919), тарелку



Блюдо „Жница“, раб. Ивашинцевой

La moissonneuse, par Ivachintzeva

„Братание русского с немцем“ (1920), овальный лоток „Матрос с трубкой“ (1920). Богато разрисована чашка „Деревня“ (1922), где на-ряду с пестрыми красками обильно применена золотая цировка.

Интересно задумана чашка „Красный лик“, на которой изображено подобие иконы; по сторонам расположены головы молящихся крестьян. Здесь улавливается некое преображение религиозности, которой революция дала новое содержание.

Для Государственного Издательства по рисунку Щекотихиной были исполнены тарелки, носящие название „Желтая Книга“ (пачка книг, серп и молот). Из числа агитационных работ назовем овальный поднос „Социализм“ (1920), с девизами: „Современная революционная мысль — это социализм, религия человека, религия земная, безнебесная“. На этом подносе в двух круглых



Тарелка с портретом А. В. Луначарского, раб. Голенкиной

Assiette avec portrait de A. W. Lounatcharsky, par Golenkina

медальонах изображены группы революционных типов и сами буквы также сложены из фигур, деревьев и пр.

Своеобразно расписано блюдо: „1-ое Мая в Петрограде“ (1921): матрос с девицей гуляют по набережной Невы: биржа, ростральные колонны, дома и река — все это размещено в одной плоскости, с нарочитым игнорированием перспективы.

Красивыми контрастами отличаются „кобальтовые“ тарелки Щекотихиной, т.-е. тарелки, покрытые темносиней краской, расположенной одинокими пятнами или, наоборот, заливающей всю тарелку, оставляя белыми небольшие участки. Эти белые пятна Щекотихина обычно заполняет черными или пестрыми цветами. Синие же пятна на белой тарелке превращаются у нее в причудливые фрукты, различные фигуры, иногда посуду, причем всюду применена позолота. Ряд таких тарелок исполнен художницей в 1920 и 1921 гг.

Блестящие, резкие краски, узоры, изломы, искажение перспективы характеризуют живопись Щекотихиной. Введенный Чехониным культ чистого мазка нашел в ее работах обширное применение. Вся живопись Щекотихиной построена на беспредметной игре мазка, который у нее резко отличается (технически) от общепринятой манеры. Широкий и ровный мазок художница зачастую комбинирует с тончайшими, мелкими мазочками, как бы кокетничая этой нарочитостью.

Не совсем обыкновенна и цировка Щекотихиной, — позолота у нее всегда неожиданно вкраплена то здесь, то там, причем цировка сделана „под вышивку“ или „под парчу“, в отличие от старинного „гравировального“ способа.

Совсем иной характер носит творчество М. М. Адамовича. В нем заметны два периода: в первом преобладают классические мотивы, античные руины,

старинные памятники, иногда виды Петербурга, слегка стилизованные в том же классическом стиле. Обычно все эти пейзажи написаны одной краской, в одном тоне — красновато-коричневом, синевато-зеленом или сером, и в этой скупой одноцветности есть благородная простота и строгое спокойствие, присущие античному искусству. Архитектурные мотивы Адамовича явно навеяны Гюбером Робером, Панини и, особенно, Пиранези, есть в них нечто и от наших скульпторов-классицистов — Козловского, Мартоса и др.; но в изящных композициях Адамовича нет раболепного подражания, слепого копирования; они достаточно самостоятельны, в них чувствуется искренняя убежденность, а не напрокат взятая „манера". Этот период творчества Адамовича был непродолжителен (1918 — 19 гг.). Вступив в 1919 г. в Красную армию, художник заинтересовался революционными мотивами и стал украшать фарфор почти исключительно лозунгами, достигая в некоторых случаях ярко-декоративного эффекта. Очень удачна, например, его „красноармейская тарелка" с красной пентаграммой, буквами Р. С. Ф. С. Р. и золотыми сельско-хозяйственными орудиями, расположенными по кобальтовому борту тарелки. К этой группе работ относится и тарелка „Капитал" (фабрика и рабочий), расписанная золотом, черной и красной красками. Художник исполнил также несколько чашек, украшенных цветами, и чашку с портретом Ленина (по рисунку Нат. Альтмана).

Иногда Адамович все же возвращается к своей прежней манере, и в его бытовых красноармейских сценах проглядывают черты классического пейзажа. Таков рисунок чашки „Ночь в обозе" (красноармейцы на азиатской границе России, судя по верблюду), „Доброволец" (у ко-



Тарелка с видом Павловского Дворца, раб. Тимарева (по эскизу Белобородова)

Assiette avec vue du palais de Pavlovsk, par Timareff (esquisse de Béloborodoff)

стра) и др. Эта роспись исполнена, подобно ранним вещам, одноцветно, в красновато-коричневом тоне.

В монотонной манере написаны и пейзажи худ. Фрезе (синевато-зеленые виды Москвы). Однако, чаще ее фарфор расписан цветами.

Скульптурные произведения фарфорового завода не входят в мою тему, но их раскраска имеет непосредственное отношение к моему очерку, поэтому необходимо коснуться работ Н. Я. Данько, в которых так много живого, зоркого чувства быта. Раскраска ее кружек в виде голов, фигурок, трубок, чернильниц, горчичниц и пр. принадлежит художнице Е. Я. Данько. Несовершенство отдельных красок, зависящее в наши дни от чисто технических недочетов их производства, сказывается иной раз и в этих работах, но самый выбор тонов и комбинация красочных пятен удаются Е. Данько превосходно. Кружки „Молоко“, „Славянка“, „Сахар Медович“, „Чай“, горчичница „Старуха“, статуэтка Нижинского и целый ряд бытовых революционных статуэток радуют глаз яркой, сочной раскраской, не заглушающей чисто „материальной“ прелести фарфора, но, напротив, подчеркивающей ее. Работы эти относятся к 1920—22 гг.

Свое „лицо“ и своя манера есть у Кобылецкой. Правда, темы ее иногда искусственны и надуманны, напр., блюдо с газетами, на котором добросовестно зарегистрирована почти вся наша петербургская периодическая пресса: „Правда“, „Труд“, „Красная Газета“, „Красный Командир“, „Вестник Петросовета“, „Балтийский Морской Транспорт“, „Красный Путь“, „Жизнь Искусства“, „Деревенская Правда“, „Маховик“, „Известия Петросовета“, „Искусство Коммуны“. Не всегда удачны девизы, избираемые художницей. Это замечание относится не к политическим лозгунгам, продиктованным насущными агитационными целями, зависящими от политической конъюнктуры, а к сентенциям азбучного характера, например — „искусство есть одно из средств единения людей“ (на чайнике). Подобный лозунг является для друзей искусства самоочевидной истиной; для тех же, кто искусству чужд, он мало убедителен. Убедительность художественного предмета должна заключаться в его прямом эстетическом воздействии на зрителя, в опыте непосредственного восприятия. И Кобылецкая достигает этого — хотя бы в упомянутом случае — не надписью, „украшающей“ чайник, а нарядностью кобальтовых пятен, превращенных в фантастические цветы.

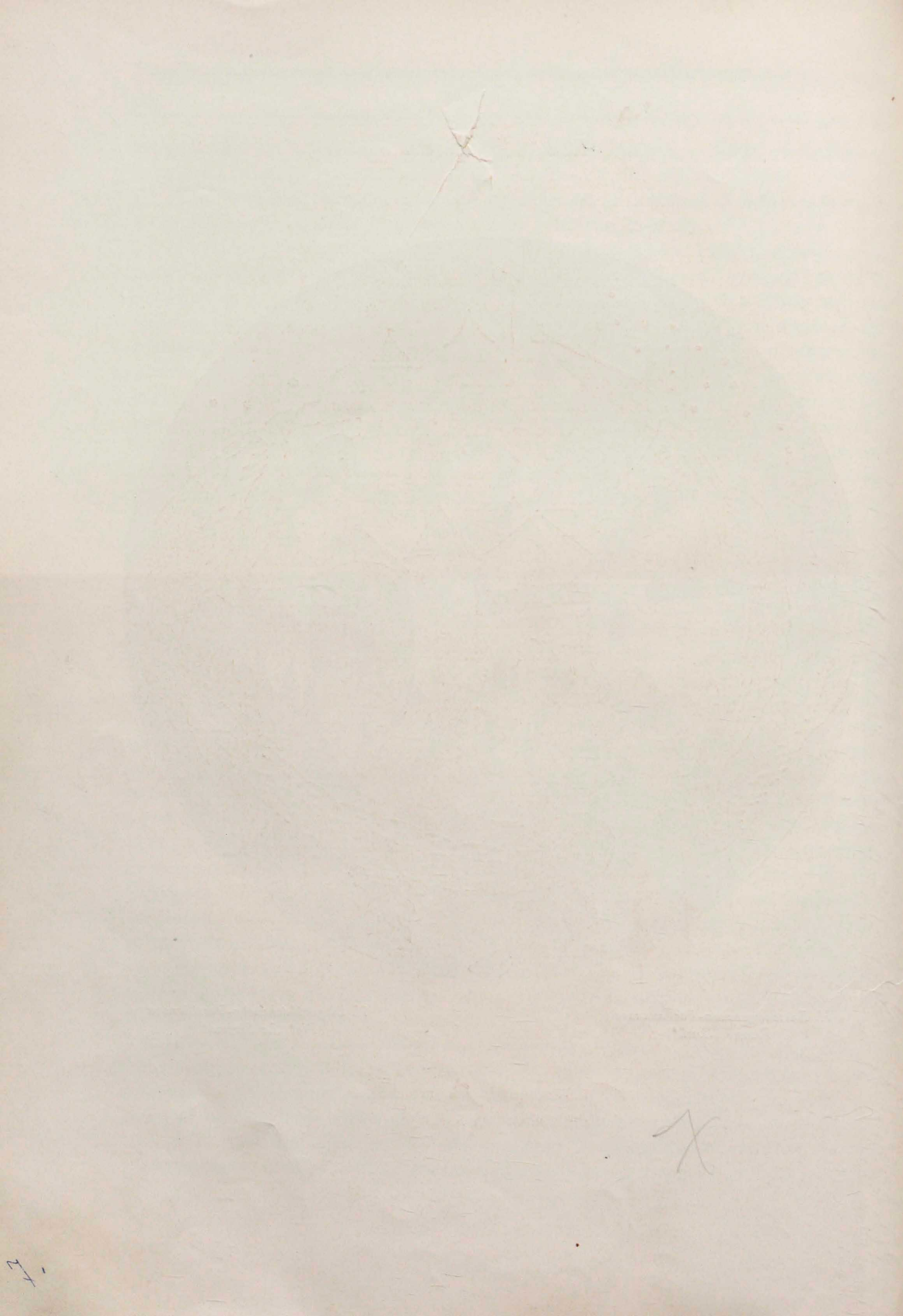
Замечательна по тонкости техники роспись чашки с лозунгом: „ум не терпит неволи“; конечно, и здесь цветы, перевитые лентой, ничуть не выигрывают от соседства с афоризмом.

К живописи с „комментариями“ относятся блюда: „упущение времени — смерти безвозвратной подобно“ (на фоне — горы и здания). На другом блюде надпись: „Дух разрушающий есть созидающий дух“; изображены два города — один в русском стиле, другой современного фабричного типа; под ними пожар, над ними разрыв артиллерийского снаряда. В декоративном смысле удачна тарелка, исполненная к 8-му съезду Советов; разорвавшаяся бомба образовала



Н. Благовещенская-Васильянова
Блюдо „Змей“

N. Blagoviéstchenska-Vassilianova
Plat „Le Serpent“





см. Опечатки (с. 167)

при разрыве пятилучевую звезду. Основное пятно тарелки красиво контрастирует с кобальтовым бортом, покрытым серебряной надписью.

Такая же тарелка с кобальтовым бортом была исполнена Кобылецкой по заказу Государственного Издательства; на ней изображена открытая книга („История Октябрьской революции 1917 г.“) и золотые серп и молот.

Есть у Кобылецкой несколько работ исторического характера: портреты Желябова, Каляева, декабристов (на тарелках).

Реже встречаются у нее „бессюжетные“ вещи, например, блюдо с разбросанными по нему листьями и надписью: „Петроград 1921“.

Оригинальна тарелка работы Васильяновой, на которой кобальтовое пятно, имеющее форму ленты, превращено в змею, кольцом обвивающую город (1921).

Худ. М. Лебедевой удается иногда остроумное сочетание жанрового типа и символики. Таков ее „Телефонист“ (блюдо 1920), — красноармеец, говорящий по телефону и связанный сетью вьющихся проводов с окружающим его городом. На другом блюде в центре нарисован город, по бортам люди, поющие интернационал. Менее удачна тарелка „Орфей в лесу, окруженный зверями“, и совсем непривлекателен лоток с рыбой, на фоне голубого треугольника. Повидимому, это должно изображать революцию, разрывающую сети рабства.

Произведения Р. Ф. Вильде свидетельствуют о нем, как о художнике старой школы, заимствовавшем от современности только темы, но не мироощущение. Им исполнено не мало вещей с лозунгами: „Спасти революцию — помочь голодающим“, „Пролетарии всех стран, соединяйтесь“, „Труд свалил капитал и просвещение завершит победу“, „Профессиональное образование — условие организации труда“, „Коммунистическое просвещение — экономическое возрождение“, красное знамя с надписью — „Победа трудящихся“ и пр.

Худ. Ивашинцевой расписан ряд чашек, тарелок и блюд, преимущественно цветами и фруктами. Для ее манеры характерен размашистый крупный мазок, сильный колорит. Исключение составляет блюдо „Жница“ (1919), исполненное в бледных, мягких тонах.

В произведениях Б. С. Радонич особенно заметно влияние Чехонина. Ей принадлежит превосходный сервиз tête-à-tête (мелкие листья, черные с золотом, между ними крупные цветы, и птицы), блюдо „Россия“ (1921) и курьезный поднос (1921), на котором, кроме вензелей Р. С. Ф. С. Р., изображен рог изобилия и благоуханные цветы с надписью на каждом: „Чека“, „Исполком“, „Компрос“, „Всеобуч“, „Домкомбед“ „Совнарком“, „Ц. И. К.“.

Работы В. Тимарева сосредоточиваются главным образом на пейзажах, если не считать вещей с агитационными мотивами. В них сказывается художник-офортист, привыкший более к линиям, контурам и штрихам, чем к мазкам и пятнам. Русские пейзажи Щербакова обнаруживают тенденцию к манере старых голландцев.

Художница Розендорф в своих бытовых сценах, наоборот, подчинилась футуристическим течениям современности.



Тарелка „Звонарь“, раб. Щекотихиной
Assiette „Le Carillonneur“, par S. Tschékotikhin



Тарелка „Комиссар“, раб. Щекотихиной
Assiette „Le Commissaire“, par S. Tschékotikhin



Кофейники, — супрематическая роспись Суетина
Cafetières, peinture suprématiste de Souétine

Кроме постоянных живописцев, работающих по фарфору на заводе, к делу привлечены и художники, лично не пишущие по фарфору. Вещи расписываются по их эскизам копиистами.

Так, исполнен ряд вещей по рисункам Добужинского. Очень изящны его силуэты, приобретающие какую-то сугубую четкость и грацию на глянцовитом холодном фоне фарфора. С таким же успехом применены к фарфору и некоторые силуэты Нарбута. По эскизам Добужинского исполнены также тарелки с пейзажами (сепия), театральные типы, „Король Лир“, „Корделия“ и др. По рисунку П. В. Кузнецова расписан киноварно-красный сервиз, с крупными примитивными цветами. На тарелках Вычегжанина красуются чаще всего клоуны и балерины. Занятны три чашки по эскизам В. Кандинского.

В наш обзор вошли только главнейшие художественные произведения, исполненные на фарфоровом заводе за последние годы. Их стилистическое своеобразие особенно ярко бросается в глаза при сравнении со старым фарфором, рядом с которым помещены некоторые современные изделия в музее фарфорового завода. Правдивое отражение революционного быта, преобладание восточного влияния в орнаментации на-ряду с настоящим (не сусально-пряничным) выражением национального русского стиля, красочная „оргийность“, грубоватая, но броская и звонкая — вот типичные черты современного художественного фарфора [1]).

В чем же проявляется национальный характер современного фарфора? Сравним фарфор последних лет с русской кустарной керамикой, с глиняными игрушками и посудой. Аналогия в пользовании красками оказывается поразительной: и здесь, и там мы видим стремление разъединять роспись на отдельные краски и действовать чистым мазком. Смешанные цвета почти отсутствуют; пиктуазирование, пуэнтировка не применяются. Пространство воспринимается не стереометрически, а исключительно красочно. Тут национальная тенденция русского искусства неожиданно сталкивается с ультра-современными тенденциями живописи. „Когда краска достигает насыщенности (полноты), форма достигает совершенства.“ Этот тезис Сезанна как нельзя лучше выявляется современной росписью фарфора. Фактура, как способ обработки живописных поверхностей, играет в ней первенствующую роль. На первое место выдвигается проблема красочных форм: цвет берется, как составная часть формы.

Ради освобождения от „банальности“ природных форм, современный живописец готов коверкать, комкать и резать на части предметы видимой действительности, стремясь перевоплотить ее в самодовлеющую, чисто живописную реальность, во имя изобразительной силы, во имя красочного оргиазма. Не в этом ли сущность народного декоративного искусства? Ведь и оно не стремится к тому, чтобы получить на красочной поверхности ощущение конкретных

---

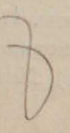
[1]) Новый стиль в русском фарфоре создан группою художников фарф. завода и представляет собою результат коллективной работы. Однако, поскольку в этой работе С. В. Чехонин играл направляющую роль, можно говорить определенно о Чехонинской „школе“. См. статью Э. Голлербаха — „Чехонинская школа фарфора“ в журн. „Сполохи“ (Берлин), № 6—7, январь-февраль 1923 г.

предметов (забота реализма) или их беглую внешность (цель импрессионизма), а к тому, чтобы пленить нас удивительным могуществом, внушительностью, ликованием, которые живопись содержит в своем пестром блеске, в таинственной прозрачности, в глубоком лучеиспускании.

Современный фарфор говорит о том, что художественное творчество существует для радости, что все назначение декоративного искусства именно в том, чтобы доставить радость любования. И даже футуристические мотивы (они встречаются нередко) этому не противоречат: безобразное не выходит из области эстетики, оно — противоположный полюс прекрасного, и взятое, как сюжет художественного произведения, не понижает его достоинства.

Пролетариат в ореоле героизма, пролетарская идеология, ее лозунги, устремления и завоевания стали доминирующей темой современной росписи фарфора: в этом смысле можно говорить о появлении особого пролетарского стиля.

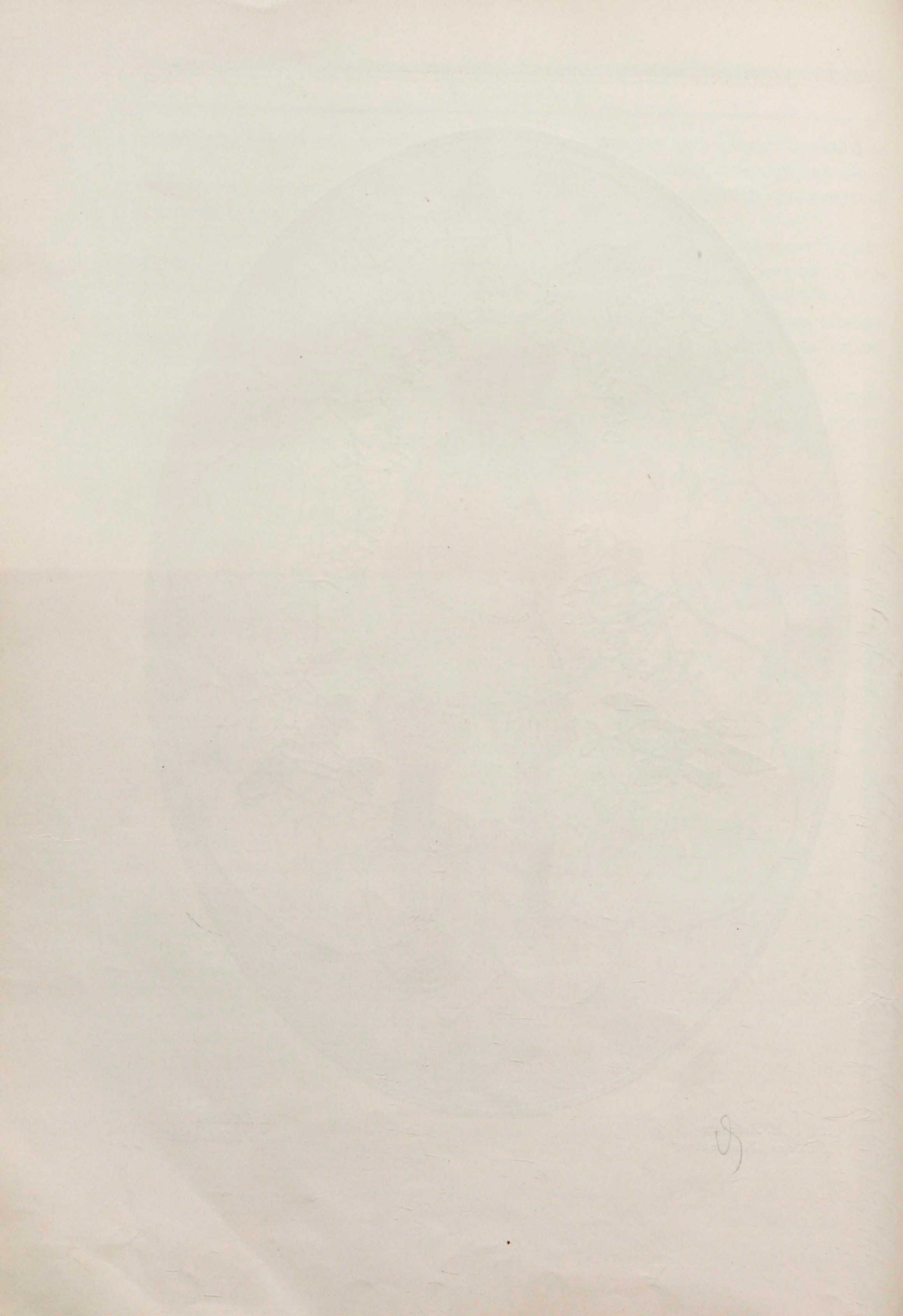
Э. Голлербах





М. Лебедева
Блюдо „Телефонист“

M. Lébédeva
Plat „Un téléphoniste“



E. GOLLERBACH
(collaborateur scientifique du Musée Russe à Pétrograd)

LES SUJETS ET LE CARACTÈRE DE LA PEINTURE SUR PORCELAINE

La Révolution posa, pour la première fois, le problème de la démocratisation de la porcelaine qui est encore inaccessible à la masse du peuple (à cause du prix élevé de sa fabrication). Mais l'important est d'avoir rapproché le caractère de son enluminure du goût démocratique.

L'aspiration à la réjouissance universelle, qui fait l'enthousiasme de la Révolution, ne pouvait rester sans influence sur les artistes: l'essence même de leur force créatrice consistant en une participation constante à la nature et à la vie. La démocratisation consiste à mettre le beau, le précieux à la portée du peuple, et non à le réserver à quelques privilégiés. Le plus raffiné des arts — la peinture — doit quitter, à l'époque de la Révolution, les salons et les musées pour aller s'épandre parmi le peuple. Le „Demos" aspire à l'universalité de l'art et cette prétention est légitime.

En faisant la revue des sujets et du caractère de la peinture sur porcelaine durant une période de deux siècles, l'évidence nous a prouvé, que ce n'est qu'en ces dernières années que se trace une ligne de rapprochement entre la porcelaine d'art et les éléments populaires.

Cela ne signifie pas, que la porcelaine d'art russe n'ait pas, jusqu'ici, atteint un haut degré de perfection, mais généralement elle s'égarait en erreurs. C'est que la création, dans la peinture, dépend directement de la qualité de la matière et des instruments, employés par l'artiste.

La liaison entre la création et la matière ne consiste pas seulement dans la manière d'expression, préférée de l'artiste, mais dans la communion intime de la création et de cette matière même, conformément aux particularités de laquelle se déterminent les moyens du travail. Au XVIII-ème siècle la fabrication de la porcelaine n'avançait qu'à tâtons. Néanmoins, à cette époque il arrivait souvent de créer des oeuvres irréprochables au point de vue de l'harmonie de la matière, de la forme et du sujet. A l'époque d'Elisabeth, l'enluminure est naïve, souvent imitatrice; à l'époque de Catherine, l'ornémentation est d'un luxe somptueux: c'est l'aurore du classicisme, ses premiers rayons. Sous le règne d'Alexandre I-er parait le style Empire, si harmonieux, et à l'époque de Nicolas I-er la décoration s'alourdit; puis, vient le déclin, la décadence, la dégénérescence du goût aux époques d'Alexandre II, d'Alexandre III et de Nicolas II. Enfin, la Révolution ouvre des voies nouvelles de conception, un nouvel élan des forces artistiques et la création du style prolétaire dans l'enluminure. On peut facilement suivre toutes ces étapes en étudiant les groupements, spécialement assortis à cet effet: le Musée de la Manufacture de l'État, le Musée de la porcelaine à Moscou (collection de Morozoff); la section de la porcelaine à l'Ermitage et les collections de la Section historique du Musée Russe — sont les meilleures et les plus précieuses illustrations de l'histoire de notre porcelaine. Ce n'est que par l'observation attentive de ses collections, qu'une étude approfondie des sujets et du caractère de la peinture sur porcelaine devient possible.

Au XVIII-ème siècle, la Manufacture Impériale, voulant suivre le courant de la mode, emprunta les formes et la peinture aux produits de Meissen. Cependant, la porcelaine de l'époque d'Eli-

sabeth diffère sensiblement des oeuvres de Meissen par plus de simplicité et plus de sévérité dans le style. Cette différence s'explique, en partie, par l'influence de la France où, suivant le goût de l'arbitre de la mode artistique, la marquise de Pompadour, les formes bizarres du rococo ne jouissent plus du même succès. La tendance à la simplification du style rocaille surgit en France et se propage à la cour de Russie, qui imite avec enthousiasme les dehors de la culture française. En outre, l'absence de maîtres-ouvriers expérimentés ne permettait pas la reproduction exacte des formes raffinées du rocaille de Meissen. La simplicité relative de la porcelaine du temps d'Elisabeth est donc due à ces deux causes.

Les produits de la période 1760—70 ne diffèrent presque pas des objets de l'époque précédente. Ce n'est que pendant la seconde période du règne de Catherine II que les produits de la Manufacture prennent le caractère, propre au style de l'époque, et quelle crée une série de chefs-d'oeuvres magnifiques. La peinture sur porcelaine est alors de beaucoup plus compliquée et plus ornementée que celle du temps d'Elisabeth: ce sont des „arabesques" (ornementation dans le style des fresques antiques), des médaillons en miniature, des allégories et des emblèmes, des monogrammes en guirlandes de fleurs.

La porcelaine de Saxe perd son prestige à l'époque de Catherine II; c'est le style Louis XVI qui devient dominant. En contemplant la peinture de la fin du XVIII-ème siècle on sent aisément l'engouement pour la Renaissance italienne, l'imitation des fresques du Vatican et, en même temps, le goût pour la chinoiserie, propre à l'art français du XVIII-ème siècle. La porcelaine du temps de Catherine reflète les événements historiques de l'époque. La personne de Catherine y tient la place d'honneur: son chiffre, dans les combinaisons les plus variées, se trouve sur les tasses, les assiettes, etc.

A l'époque de Paul I-er, la peinture sur porcelaine prend un caractère tout ornemental, la peinture des figures devient rare. Généralement, le paysage, représenté en médaillon, est étroitement lié à l'ornement. L'ornement végétal (palmettes, guirlandes, bouquets) de cette époque diffère de celui de l'époque de Catherine; il est moins touffu et moins somptueux, il consiste en de menues fleurs, éparses sur toute la surface, en des guirlandes de feuilles de vigne et des couronnes de laurier.

Sous le règne d'Alexandre I-er, les formes essentielles de la porcelaine imitent les vases italo-grecs, etrusques et attiques, les amphores panathéniennes, les cratères, etc. Quelquefois, s'y glissent, aussi, les éléments du style égyptien. En général, dans les motifs de la porcelaine de cette époque, le style classique n'est pas rigoureusement observé, et l'on y rencontre parfois les reflets de la Renaissance, parfois les formes du XVIII-ème siècle. On y découvre une forte tendance à l'ornement sculpté. La dorure devient le procédé décoratif favori de l'époque d'Alexandre I-er; souvent elle est gravée. L'ornement prend un caractère purement classique. Sous le règne de Nicolas I-er, l'activité artistique de la Manufacture devient éclectique: les formes et les sujets sont empruntés aux sources les plus variées. La porcelaine française et allemande, les antiquités orientales et russes, servent de modèles; on copie aussi les tableaux des peintres italiens, français et autres. Souvent la Manufacture reproduisait ses propres chefs-d'oeuvres des temps anciens et copiait les oeuvres des manufactures privées. A cette époque, les lois de la céramique, la nature de la porcelaine, n'étaient pas suffisamment observées par les artistes. La monture en bronze, la coloration de la surface, la fabrication de meubles en porcelaine, en sont la preuve. La plus grande partie des produits de la Manufacture au temps de Nicolas I-er consiste en services de table et en vases. Au début de l'époque, leurs formes sont sveltes et gracieuses; l'Empire harmonieux de l'époque précédente conserve encore son influence; mais plus tard elles deviennent plus lourdes, plus larges et gagnent une nuance baroque. La peinture de cette époque est presque toujours polychrome, les couleurs sont vives et denses. Les tons mêlés sont rares, mais la gamme des nuances est assez riche. L'ornementation en peinture fut complètement subordonnée a l'ornement sculpté, l'imita même. Les couleurs préférées pour le fond

furent: l'or, la turquoise (ressemblant au bleu de Sèvres), le cobalt et, quelquefois, l'imitation de la malachite. L'émail pur, c'est-à-dire le fond blanc, est une rareté au temps de Nicolas I-er; il est, pour la plupart du temps, couvert d'ornements dorés. Durant le règne d'Alexandre II, les services de table furent souvent fabriqués d'après les anciens modèles et l'on ajouta même quelques pièces supplémentaires aux anciens services. Nous y trouvons aussi quelques créations nouvelles: des services de table imitant les antiques coupes russes en métal, ou la sculpture en bois (style „Isba"). Une nouvelle tendance dite „ornementale" s'accuse en même temps. Vers la fin de ce règne, la production de la Manufacture décline, même du côté technique; il y a des cuites manquées, etc. À l'époque d'Alexandre III, on emploie fréquemment le vernis de couleur et la vernissure sur la peinture. La Manufacture ne parvient pas à créer un style indépendant, original, réflétant le génie créateur de l'âme populaire. Comme par le passé, elle imitait la porcelaine étrangère, les oeuvres du XVIII-ème siécle, même de la Renaissance (italienne ou allemande), les produits de Chelsea, les nouveaux modèles de Sèvres, de Limoges et autres. Durant les dernières années du règne d'Alexandre III commencent à paraître, en quantité, les imitations de la porcelaine danoise.

Sous le règne de Nicolas II, la production artistique de la Manufacture est très variée, mais encore plus dépourvue de principes qu'à l'époque précédente. Elle s'évertue à imiter la porcelaine danoise et produit plusieurs chefs-d'oeuvres de ce genre, qui peuvent, en toute conscience, être comparés à ceux de Copenhague par le degré élevé de leur perfection artistique. Mais ni les sujets, ni le caractère de ces produits quasi-danois ne peuvent exprimer l'originalité de l'esprit russe. Ils représentent avec succès la nature du nord, la disposition d'esprit d'une certaine époque, mais ne reflètent nullement l'âme de la Russie. Cela réussit encore moins à la porcelaine de style „moderne". Ce style ayant captivé l'attention universelle entre les XIX-ème et XX-ème siècles, ne pouvait rester sans influence sur les oeuvres de la Manufacture de porcelaine. Nous voyons paraître des formes coquettes, mollement recourbées, des plantes stylisées, des figures de femmes aux cheveux épars, des coquilles, des plumes de paon, en un mot, tous les attributs du style moderne. Au milieu de cette décadence, la Révolution de 1917 posa des problèmes nouveaux.

S. Tchékhonine *) devient l'âme du travail artistique de la Manufacture de porcelaine de l'État. Il introduisit la peinture et la dorure dans le dessin graphique, ainsi que des combinaisons de blanc et noir. A part les oeuvres purement ornementales ou allégoriques, toute une série de portraits graphiques fut exécutée d'après les dessins de cet artiste: celui de Lénine, de Rosa Luxembourg, de K. Liebknecht, un grand plât ovale, portant les autographes des principaux acteurs de la Révolution d'Octobre, etc.

La peinture de Tchékhonine nous attire par l'élégance réfléchie de l'ornement et le libre essor de l'imagination. L'ancienne et durable passion de l'artiste pour les motifs ornementaux se raffermit et s'avive par l'étude de la céramique orientale, des dessins caucasiens, persans et byzantins. Il subit aussi l'influence des oeuvres des couvents; les ouvrages des émailleurs de Rostoff, la peinture rurale, sont les fleurs sur lesquelles l'artiste butine le miel suave et délicat de l'art. La fantaisie de Tchékhonine est parfois sinistre et effrayante („La tristesse", „l'Horreur", la Faim"), mais pourtant captivante. On y sent parfois l'influence futuriste (venant de la France), plus souvent celle de l'art chinois et japonais.

A l'inverse de Tchékhonine, dessinateur par excellence, qui admet parfois quelques libertés, comme délassement et diversion, plutôt que par nécessité, l'artiste Stchikotichina ne dessine ni ne peint: elle badigeonne, si l'on peut s'exprimer ainsi. Ses oeuvres donnent l'illusion d'une chanson populaire, du tintement des cloches de Pâques, des sons joyeux de l'harmonica, de voix jeunes, s'interpellant dans les bois, de querelles sans fâcheries. Les sujets de ses oeuvres sont inspirés,

*) La biographie que j'ai faite de Tchékhonine se trouve dans le „Messager du Musée de Kazan", 1922.

d'une part par Koustodieff et Pétroff-Wodkine, d'une autre, par Riabouchkine, mais toujours ravaillés avec indépendance et une tendance à „la décomposition du plan“ des futuristes.

Les créations de M. Adamovitch sont empreintes d'un tout autre caractère. On y distingue deux périodes: la première, où dominent les motifs classiques, des ruines antiques, des monuments anciens, parfois des vues de Pétersbourg. Les sujets d'architecture de cet artiste sont inspirés par Hubert Robert, Panini et, surtout, par Piranesi, mais laissent transpercer l'influence qu'ont eue sur eux les sculpteurs russes de genre classique: Kozlowski, Martos et autres. Dans la seconde, Adamowitch, ayant été enrôlé dans l'Armée rouge, en 1919, s'intéresse aux sujets suggérés par la Révolution, et orne la porcelaine presque exclusivement de ses dévises, atteignant, dans certains cas, un vif éffet décoratif. Ceci ne l'empêche pas de revenir parfois à sa manière première, et dans ses scènes de genre de la vie de l'Armée rouge se voient souvent les traits du paysage classique.

Les paysages de l'artiste Frésée sont plutôt monotones (vues de Moscou en vert-bleu), mais de préférence elle orne ses porcelaines de fleurs.

Les oeuvres de Kobiletzkaïa se distinguent par une certaine originalité, mais les sujets en sont parfois artificiels et trop raisonnés.

Une union ingénieuse de la peinture de genre et du symbolisme réussit à l'artiste Lebédéva.

Toute une série de tasses, d'assiettes et de plats a été décorée de fleurs et de fruits par l'artiste Ivachinzeva. Elle a un coup de pinceau large et décidé, un coloris vif.

Les oeuvres de l'artiste B. Radonitch trahissent l'influence de Tchékhonine.

Outre les peintres spécialement attachés à la Manufacture, il en est d'autres qui créent des dessins, appliqués ensuite sur la porcelaine par des copistes. Ainsi fut éxécutée une série d'objets d'après les dessins de Doboujinski. Les silhouettes élégantes acquièrent sur le fond vernis et froid de la porcelaine une précision et une grâce toutes particulières.

Certaines silhouettes de Narboute ont été appliquées à la porcelaine avec le même succès. Des assiettes décorées de paysages à la sépia et de personnages de théâtre (le roi Lear, Cordélia) et autres furent également éxécutées d'après les esquisses de Doboujinski.

Un service de table rouge vermillon, à grandes fleurs du genre primitif, fut enluminé d'après les dessins de P. Kousnétzoff.

Les assiettes de Witcheggeanine sont, pour la plupart, décorées de clowns et de danseuses.

Trois petites tasses d'après les esquisses de Kandinski sont attrayantes.

L'originalité du style de la porcelaine contemporaine devient saillante, quand on la compare aux porcelaines des époques précédentes, rangée côte-a-côte au Musée de la Manufacture.

Le reflet sincère de la vie révolutionnaire, la prédominance de l'influence orientale dans l'ornementation et, en même temps, l'expression du style russe vraiment national, l'éclat des couleurs un peu vulgaires et voyantes, mais sonores, — voilà les traits caractéristiques de la nouvelle porcelaine.

М. В. ФАРМАКОВСКИЙ

(Хранитель историко - бытового отдела Русского Музея)

Скульптура Государственного Фарфорового Завода

Судьба скульптуры в России весьма необыкновенна, и порою может казаться, что русский народ просто не склонен мыслить пластически-скульптурными образами. Однако, высокая художественная одаренность того же самого народа, ярко выразившаяся в создании шедевров древней русской живописи, воплотившая свои архитектонические идеалы в изумительнейших деревянных постройках, исключительных по своей оригинальности и самобытности, позволяет предполагать какое-то особое стечение обстоятельств, задержавшее осуществление эстетических эмоций русского народа именно в скульптурной форме.

Были две причины такой задержки: во-первых, причина материальная, во-вторых, — духовная. Материальная — это отсутствие первоклассных материалов для работы. Дерево, конечно, поддается резьбе, точению, но самые породы его, наиболее обычные для России, — сосна, ель, в лучшем случае, береза, — невыгодны для скульптурной обработки и допускают лишь глубокую орнаментальную резьбу, которая и достигла у нас необыкновенной красоты, до сих пор сохранившейся во многих церквах Севера и Украины; но для скульптурной обработки русское дерево не годится. Другой материал, который обыкновенно применяется для скульптуры, — глина; однако, вдали от непосредственного воздействия старых культурных народов, в значительной мере предоставленные по своей бесконечной стране собственным силам и собственной изобретательности, русские не усовершенствовали тех глин, коими располагали, и не нашли таких, которые сами, благодаря своим первоклассным качествам, толкали бы мастера к совершенству. И лишь для строительных целей удалось добиться значительных результатов, что доказывают великолепные изразцы и безупречная черепица, но для скульптуры, как таковой, оставшейся на совершенно примитивной ступени, не нашлось ни хороших глин, ни керамистов-техников, ни художников. Равным образом и русский камень не создал особых благоприятных условий для развития скульптуры: тот белый камень, который в применении к архитектурным целям был так красив и легок в работе, был все же слишком груб для свободной скульптуры. Таким образом материалы не были особенно хороши, они не тянули к себе красотой, податливостью в моделировке, общедоступностью, как это было в других странах.

Однако, главная причина лежала в другом.

Развиваясь духовно в сфере идей христианского Востока, Россия восприняла от него такие представления, которые надолго отклонили развитие народных вкусов от своего естественного направления. Христианский Восток, допуская живописные изображения, отождествил скульптурные изображения с идолопоклонством: всякая статуя ему напоминала Олимп и была ненавистна; близость к странам передней Азии, где родился отвлеченный монотеизм еврейства, христианства и магометанства с ясно выраженным отвращением к антропоморфизму, к конкретизации религиозных образов, наложила печать на весь облик этого восточного христианства, где сделалось возможным иконоборство, окончательно изгнавшее скульптурные изображения из церковного обихода.

Под этими влияниями слагалась духовная культура русского народа, который в своей пылкой юности и неискушенной свежести со всей страстностью исповедывал не только догматы, но и заблуждения и крайние увлечения христианского Востока, с чувством гадливости относясь к древней Элладе и к Западу и ко всем тем формам, в кои вылилось западное христианство. Так, совершенно независимо или, может быть, даже совершенно вопреки врожденному чувству и наклонностям, русский народ воспринял извне и усвоил отрицательное отношение к скульптуре. Для совершенно молодого народа, какими были русские, влияния старых культур часто делаются деспотическими, безусловными, и наиболее крайние формы более всего импонируют. Поэтому неудивительно то огромное и всеобъемлющее значение, которое получила строгая византийская религия в деле выработки форм жизни русской; эта религия, принятая двором, сделалась для всех обязательной до такой степени, что непринадлежность к ней была синонимом нерусского происхождения. Хотя она была орудием двора во многих его действиях, но в то же время она повелевала этим двором, как хотела. То, что она считала идольским, поганским, двором не могло быть принято в свой обиход, а потому и скульптура, признанная восточной церковью идолопоклонством, не была принята двором ни для украшения церковных помещений дворцов, ни даже для домашних апартаментов князей и потом царей. Следует говорить больше о последних, потому что в период московского царства идеалы позднего русского средневековья получили особенно ясную чеканку и полную отчетливость, с неумолимой последовательностью проводимую до мелочей. Царский двор, послушный требованиям церкви, не допускает в своем жилище скульптуры, но изгнать из жизни то, что ей свойственно, при всей последовательности и стойкости московской церкви оказалось невозможно, потому что, кроме Москвы, есть Новгород, есть Киев. Через тот и другой идут западные влияния, которые позволяют свободнее относиться к некоторым вопросам, столь категорически решаемым московскими законниками.

Под этими ли более свободными влияниями непосредственно или при помощи их свободного дуновения, силами художественного инстинкта создаются

по всему северу С. С. С. Р и на Украине скульптурные изображения как раз для церковно-религиозных целей. Это кажется парадоксом, но именно в церкви, изгоняющей скульптуру, сохранились единственные образцы русского средневекового ваяния. Изображения святых из дерева, большею частью работы технически не высокой, даже грубой, в своей суровой лапидарности носят трагическую печать мрачной, аскетической настроенности, придающей этим столь несовершенным технически произведениям чрезвычайный интерес своей одухотворенностью и глубоким соответствием назначению. В неумело трактованных деревянных статуях святых сквозит художественная одаренность, идущая прекрасным путем к цели, — к передаче внутреннего содержания, которое было столь значительно как для художника, так и для народа, из которого он вышел.

Есть еще поле, на котором скульптура у нас всегда существовала и существует — это игрушка. Сюда церковь не налагала своей руки, и здесь, в самом дешевом и простом материале, русский мастер проявлял свою свободную пластическую изобретательность. Дерево, глина здесь достаточно хороши, потому что прежде всего дешевы. Игрушка создается не для того, чтобы жить годы или десятилетия: ее век часто несколько дней, иногда несколько месяцев; ее судьба — быть сломанной или заброшенной. Но она должна забавлять своим сходством с окружающим миром, и здесь мастер старается представить этот мир в самых кратких и сильных чертах, дать самый сжатый синтез этого мира. Тут неуместна подробная обработка, не нужен ценный материал, а надо два-три штриха, два-три нажима пальцем или ножом. Эти простонародные игрушки бывают иногда поразительно хороши своим смелым синтезом, своим юмором, который вкладывается в изображение людей и животных, и безудержной веселостью; все здесь просто, ясно, как майский день, как взгляд здорового ребенка, как сама святая природа.

Но этой скульптуре есть только два почетных места — в руках детей и в шкафах современного музея. Взрослый же человек не поставит эту игрушку в качестве украшения своего жилища, потому что при всей своей свежести по содержанию, а иногда и мастерству в исполнении, она не соответствует тому умственному уровню, на котором стоит взрослый человек. Правда, она есть нечто вечное, одинаковое для Полтавской губернии, для Москвы, для Микен и Трои, для Ивася из Диканьки или Астианакса, сына доблестного Гектора, но в роскошной обстановке кремлевских палат она была бы диссонансом, она не выражает тех понятий, которыми живут гости этих палат, она говорит иным языком; это — милый детский лепет, язык того возраста, который замечает все особенно остро, но не связывает отдельных явлений в целую картину, для которого религия — это „я“, который не знает еще борьбы за убеждения, за существование, за женщину, за свободу. Поэтому скульптура, воплотившаяся в игрушке, есть первая ступень к чему-то более серьезному, чего не допускала в средневековой России церковная предубежденность, боясь впадения в языческое идолопоклонство. Но лишь первая ступень.

Русскому народу не суждено было навсегда остаться Московским царством: его племенной состав переходил за границы этого царства, а творческий дух развивался быстрее политического могущества. XVII век есть время величайшего расцвета московской идеологии и стремительного ее крушения, именно вследствие внутреннего роста народных сил. Петр Первый здесь не при чем: если бы не было Петра, был бы Павел, Иван, это безразлично, — народ вырос до возможности породить гения, который бросил в русскую жизнь новые принципы: равенство всех перед трудом и идею освобождения духа от старых оков, а вместе с тем — переход на новый путь общей европейской жизни. В Петровскую эпоху происходила непрерывная, сплошная ломка всех старых форм, понятий, а главное — старых духовных оков.

В этой ломке погибла и московская церковность, а ее запреты перестали иметь значение, ее аскетическая настроенность, постепенно выродившаяся в великолепную позлащенную надменность, как бы отцвела и перестала занимать сердца и умы. И кому теперь пошло бы на ум осуждать применение скульптуры даже для церковных целей? Недаром же как раз в это время в с. Дубровицах строится очаровательная церковь, сверху донизу украшенная статуями. Так с эпохой Петра начинается новая стадия для русской скульптуры, эпоха освобождения от запрета, лихорадочного учения и совершенствования.

Юность не знает ни в чем меры: став на путь признания превосходства западно-европейской культуры, Россия со всем жаром, безудержно принялась пересаживать к себе все западные растения, для многих из коих почва и климат России были совсем не подходящими и которые приходилось держать в оранжереях и теплицах. Так было с мраморной и бронзовой скульптурой, в течение XVIII века ввозившейся в Россию тысячами. А своих бронз и мраморов все-таки было мало. Были прекрасно одаренные люди, давшие отличные творения, но не создавшие русской национальной скульптуры, потому что она творилась для слишком ограниченной кучки населения; по содержанию своему она была слишком чужда массе народа, потому что ее материалы были совершенно чужды России и непомерно дороги, потому что ей почти не было места в русской жизни: ни мрамор, ни бронза, ни весь вообще пышный, крайне презентативный стиль их не годился для русского обихода; они остались в дворцах, в великолепных подмосковных нескольких знатных фамилий, в немногих палаццо счастливых фаворитов. Не в этих эфектных формах русский художественный вкус мог желать скульптуру в своих маленьких, простеньких, но таких теплых, таких уютных домах и усадьбах: под тяжестью мраморов и бронз угнулись бы полы деревянных хором, которые окон имели мало, значит и свету для таких скульптур предоставить не могли.

К счастью, ворвавшаяся к нам река западной культуры принесла новый материал, который, обладая всеми достоинствами как в смысле красоты, так и

Чернильница „Медведь“
эпохи
Елизаветы Петровны

Encrier „L'ours“.
L'époque
d'Elisabeth I



податливости в работе, по условиям изготовления давал возможность любимые вещи повторять бесчисленное множество раз, т.-е. для всего народа. Это был фарфор. С его появлением Россия насытила свою многовековую тоску по скульптуре. С тех пор фарфоровая фигурка, наша Танагра, — лучшая летопись русских вкусов, русской жизни, а в то же время — лучшее и многообразнейшее доказательство способности русского народа к скульптуре. Особенно дорого то, что фарфоровая фигурка — кукла — нашла путь в деревню, на безыменные заводики и в маленькие мастерския кустарей. Здесь „кукла" совершенно сливается с игрушкой, заимствует от нее целый ряд приемов, одухотворяется ее простотой и ясностью, но, исходя из более развитых слоев и являясь всецело творением взрослых и для взрослых, она бесконечно расширила свое содержание, сравнительно с игрушкой стала разнообразнее по форме; но так как материал ее гораздо дороже глины и дерева, а техника сопряжена с большим расходом сил, времени и знаний, то и жизнь ее сделалась гораздо продолжительнее, часто много длиннее жизни ее владельцев: к ней относились с любовью и нежностью, и кукла часто переходила от поколения к поколению, стоя иногда десятками лет на одном и том же привычном месте.

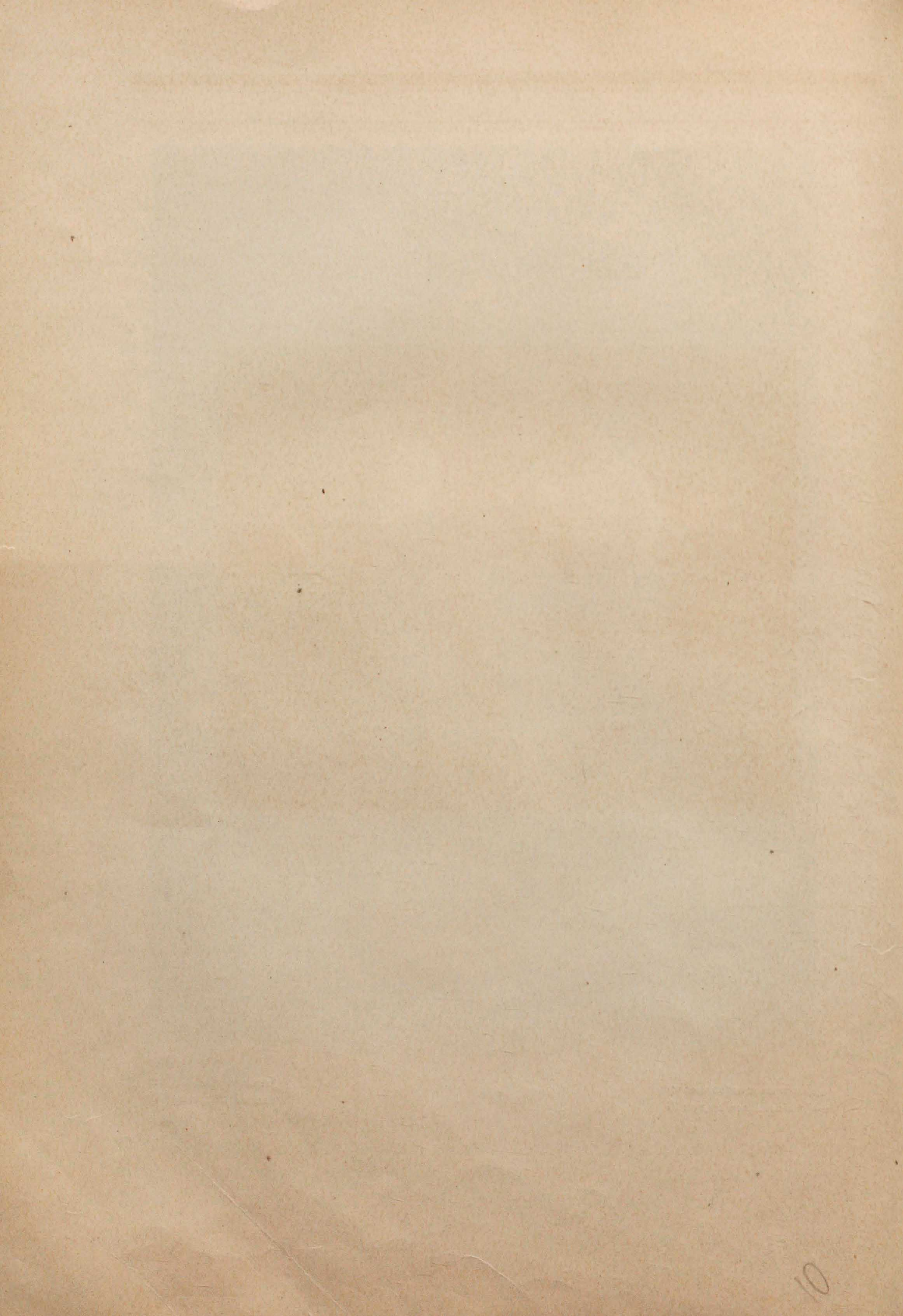
Фарфоровые „куклы" или фигурки появились у нас при Елизавете Петровне. Из этого времени их очень немного, конечно, — по новизне дела, потому что даже для посуды было мало мастеров, а изготовление фигурок — вещь более сложная и трудная. Нечего говорить, что это — произведения единственного в то время в России императорского фарфорового завода, только что основанного и находившегося скорее в стадии опытов. Как близки были первые произведения на этом пути к чисто-народному понятию вечной, неизменяющейся игрушки, куклы, дает понятие воспроизводимая здесь впервые фигурка медведя, принадлежащая музею государственного фарфорового завода: она очень далека от приведенных в известный канонический баланс скульптур западного происхождения, она примитивна, но в ней большая меткость в характеристике тяжелого, неуклюжего, забавного зверя. Конечно, такого рода уровень скульптуры не годился бы, как единственное достижение завода, для своих первых заказчиков — для двора императрицы: хотя двор этот не состоял из европейцев, но он располагал уже известными навыками, его глаз наметался, и простая кустарная примитивность, хотя бы и выразительная, уже не вполне соответствовала его вкусу. Безусловный авторитет Франции в деле вкуса, — правда, частенько полученного уже из вторых рук — через Саксонию или Пруссию — должен был заставить государственный завод, после таких предварительных опытов, дать уже более законченные произведения, идущие в уровень с теми, которые давали западные заводы.

Скульптурные произведения завода в это время, как сказано, весьма немногочисленны — нам известны фигуры: собаки, коровы, кабана, терзаемого собаками, и несколько фигурок людей — негры, солдат у костра, зима, повариха, стрелок, фигуры в халатах и т. п. К этим, уже раннее известным и опу-



Девушка с коромыслом
(эпоха Александра I)

Jeune porteuse d'eau
(époque Alexandre I)



бликованным, необходимо добавить фигуру медведя, находящуюся в музее фарфорового завода. Из них характер наиболее примитивный, а потому, казалось бы, наиболее ранний, имеет фигура медведя (марки нет), совершенно примыкающая по формам к русским кустарным игрушкам из глины. По своей массе и глазури эта фигура также должна быть отнесена к периоду опытов и исканий. Примитивности нельзя найти уже в фигуре собаки и коровы: они сделаны грубовато, пропорции слабы, но в них чувствуется сильное влияние



„Пасхальный стол“
Эпоха Николая I

„Repas de Pâque“
L'époque de Nicolas I

китайского фарфора. Собака Фо, хранительница врат храма, и священная корова Лао-цзе определенно узнаются в этих несовершенных, но не примитивных вещах. Эти три вещи — без раскраски, что также говорит за их принадлежность к первому периоду.

Гораздо совершеннее как по лепке, так и по тому, что в композицию введена раскраска, фигуры негров и кабана с собаками: хотя здесь чувствуется неумелость в трактовке человеческого тела, неясность в конструкции животных, зато в них превосходна сильная, великолепная выразительность, много движения и благородная гамма в раскраске. Еще с большей очевидностью это проявляется в другом ряде фигур, выше перечисленных: в них с большим тактом и острой наблюдательностью переданы самые типичные черты западных образцов — манерность движений, некоторая удлиненность фигур, расслаблен-

ность в позе, вместе с тонкой грацией избалованности. Они еще интереснее своей раскраской, благодаря удивительно идущей к ним светлой бледности тонов в довольно неожиданных сопоставлениях.

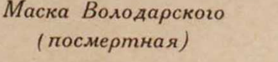
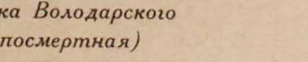
Самым лучшим по скульптурным достоинствам произведением этой третьей группы является фигура поварихи с чудесно переданной преувеличенной грациозностью и задором в легкой, стройной фигурке, которая, подбоченившись и закинув назад маленькую головку, воплощает в себе идеал времени, когда прелестные пастушки, пейзанки, поварихи скрывали в своих костюмах очаровательных маркиз и шаловливых герцогинь. Все это много слабее по фактуре, чем западные образцы, и известная привычка — в игрушке подчеркнуть содержание некоторой утрировкой черт — сквозит и здесь, в этих фигурках, которые так желают вполне походить на западных своих братьев и сестер: бессознательно подчиняясь постоянному требованию своего покупателя, мастер в иностранных образах старался подчеркнуть самое для них типичное, нерусское, чужое, — их жеманность, их непостоянство и расслабленность. Таким образом это — активное наблюдение, а не копирование.

Так что уже на этих фигурках мы можем отметить их существенное отличие от западных, — конечно, главным образом саксонских, — отличие, навсегда сохраняющееся в разной степени и позволяющее безошибочно узнать русское их происхождение: если фигурки западного фарфора в лучшие свои периоды отличаются изумительным остроумием композиции, редким блеском красок, изящной виртуозностью форм, то русские поражают своей искренной непосредственностью, частенько немного лапидарной откровенностью и всегда острой наблюдательностью; первые (кроме южно-германских) почти не выходят из сферы придворного или идеального содержания, вторые постепенно стали по преимуществу изобразителями всех народных переживаний; первые остались аристократическим искусством, которому старались, конечно, отчасти подражать и у нас, но даже в эти аристократические формы у нас часто вливаются самые простые народные мотивы. Русские фигурки сделались необходимым украшением каждой русской гостиной, безусловно самым доступным произведением искусства, они должны были ответить содержанием своим на биение сердец и заброшенной среди полей маленькой дворянской усадьбы, и новых жителей всесословного города, и, наконец, изысканных столичных вельмож. Фарфоровая фигурка сделалась воистину новой национальной формой украшения жилища и средством воплотить свои идеалы или выразить свои наблюдения над жизнью. Вот почему эти фигуры, даже при Елизавете, когда они были так немногочисленны, так редки, уже носят в себе залог исключительного для нас интереса не ради своей редкости, а по отношению к ним мастеров.

Совершенно ясно, что искусство, так называемое чистое или высокое, не хочет ставить себя в зависимость от того, что нравится покупателю; если крупный художник и покоряется заказчику или покупателю, то или по неволе, или бессознательно; добровольно же ни один ценящий себя художник не хочет

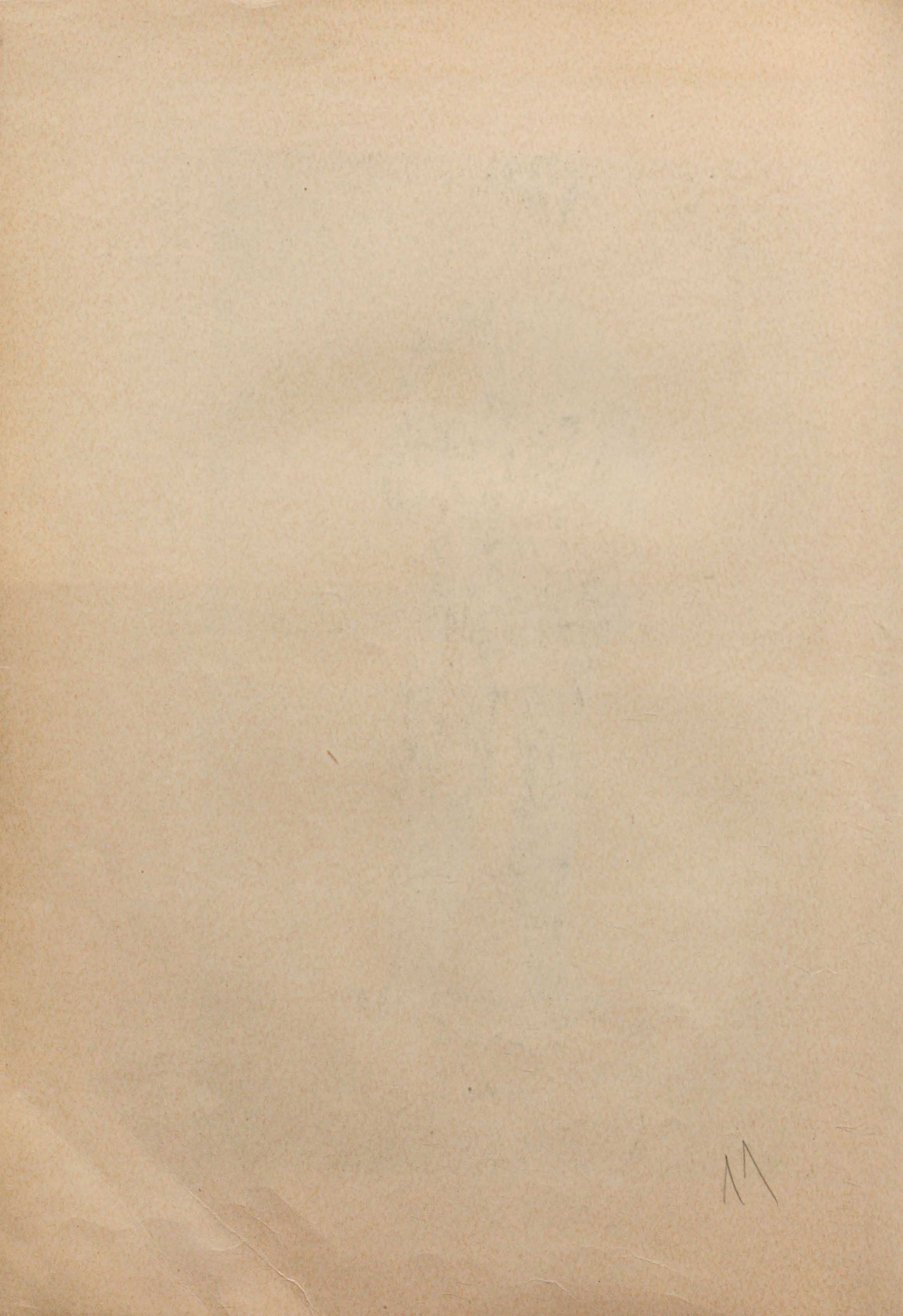
Маска М. И. Калинина *Le masque de M. Kalinine*




Маска Володарского
(посмертная)

Le masque de Volodarsky
(posthume)

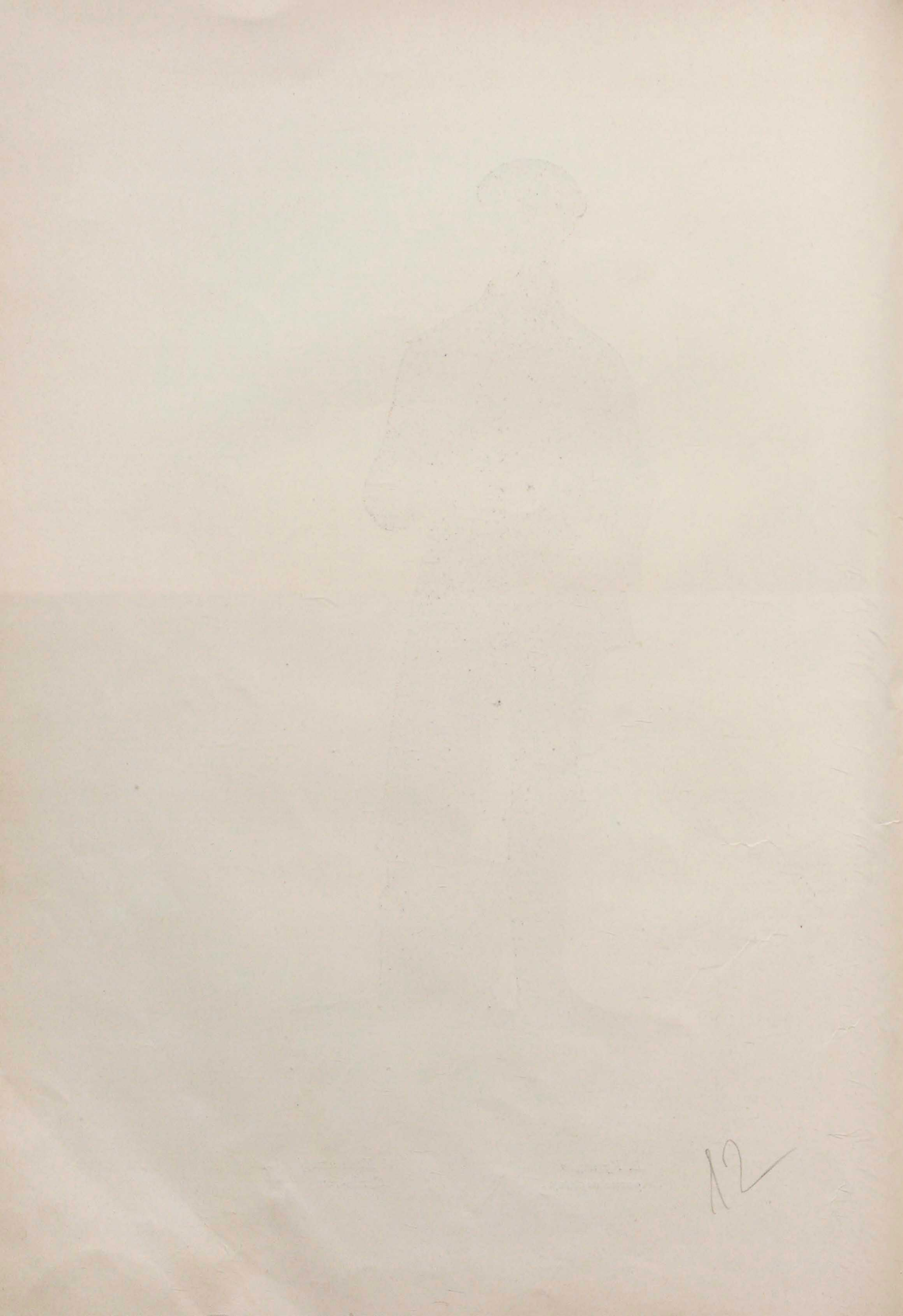




В. Кузнецов
Красногвардеец

V. Kouznetsoff
Garde-rouge

12



подчинить себя чужому вкусу. Художественное произведение, проходящее через массовое производство, всецело зависит от покупателя, иначе оно просто-напросто не будет куплено. Если творчество индивидуальное может себе ставить целью даже борьбу со вкусом общества, то массовое фабричное — ему подчиняется. И покупатель своим спросом отвечает на творчество мастера, первый корректирует работу второго. Если мы оторвем такое произведение от своей среды, от своего покупателя, оно может казаться нелепостью, даже безвкусицей, но в своей среде оно прекрасно своим соответствием коллективному вкусу. Поэтому-то фарфоровая скульптура, вообще, и произведения фарфорового завода, в частности, именно тем, что они проходили через фабричное производство даже в раннее Елизаветинское время, и являются особенно ценными, но ценными по преимуществу следует назвать те из них, кои обращались к безыменному покупателю, к русскому народу вообще, а не создавались по специальному заказу императоров. Когда здесь говорится „народ", разумеется весь состав русского населения, от блестящего верха до самого скромного низа, так часто дарившего своему отечеству гениальнейших людей, и в частности Д. Виноградова, изобретателя русского фарфора.

В первое время существования фарфорового завода главный вопрос был, конечно, не в том, чтобы дать шедевры изящной фарфоровой промышленности, достойные соперничать по художественным своим качествам с мейссенскими образцами, но просто научиться делать фарфоровые вещи, найти рецепты, планы печей и т. д. Поэтому лишь к концу царствования Елизаветы Петровны завод в состоянии был говорить о художественных произведениях. Необычайно труден был вопрос о мастерах. И здесь прежде всего надо было найти „арканистов", т.-е. химиков и технологов. Если в этом отношении дело разрешилось сравнительно удачно, благодаря исключительной настойчивости и талантливости Д. И. Виноградова, олицетворявшего в первое время в своей персоне весь завод, после него, — благодаря очевидному уму и тонкой переимчивости простого мастера Никиты Воинова, состоявшего при заводе почти с первого года существования его (с 1745 г.), — то в отношении художественного персонала обставить завод было труднее и приходилось обращаться к иностранным моделерам с Монетного двора.

Следует здесь отметить один весьма замечательный факт из организации завода, позволяющий не придавать чрезмерно большого значения присутствию на заводе таких иностранных специалистов: с 1756 года стали принимать на завод для обучения малолетних учеников, чем постепенно создан был свой собственный кадр мастеров, тесно сплоченный, привязанный годами и материальными условиями жизни (домик и огород) к заводу и хранивший в себе традиции доброго мастерства, независимо от смены управителей и руководителей завода. Доброе мастерство, — коему начало положил самоотверженный устроитель завода Виноградов, при деятельном покровительстве заведующего кабинетом умного барона И. А. Черкасова, выбившегося своим собственным

трудом и способностями из простых канцеляристов, — традиционно хранилось заводом очень долгие годы; даже тогда, когда художественная сторона падала, мастерство еще теплилось и помогало из состояния руины поднимать завод снова на должную высоту.

После ничем не отмеченного царствования Петра III начался блестящий период для фарфорового завода. Царствование Екатерины II обозначает для завода эпоху перехода к массовому производству художественных предметов. Если при Елизавете Петровне могли уже публиковать в газетах о продаже и приеме заказов на заводе, то при Екатерине II заведены были магазины и склады; фарфоровые изделия, правда, не одного императорского завода, но и частных, наводнили всю Россию, и некоторые их типы внедрились в самую глубь народного творчества, как, например, чайная посуда с розаном, или кружка в виде головы. Императорский завод расцвел не потому только, что ему были даны хорошие руководители, как скульптор Жан Доминик Рашетт, или утверждены штаты, но и потому еще, что ему позволено было обратиться со своим производством ко всему народу.

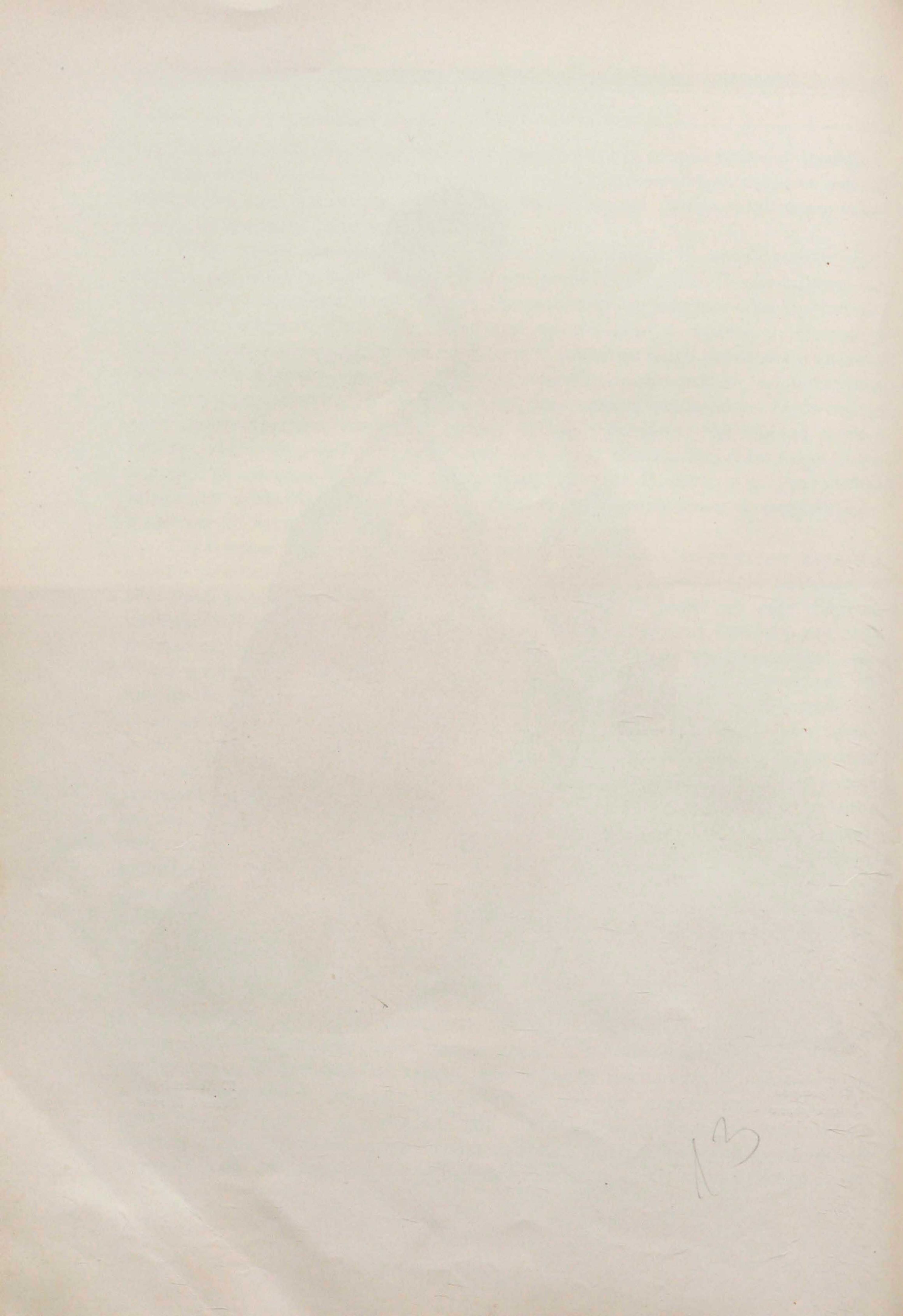
Скульптура этого периода чрезвычайно разнообразна, но ее можно довольно удобно разделить на две группы по содержанию: антикизирующая аллегория и народные типы. Первая группа была в чрезвычайной моде по всей Европе. Сентиментально настроенный классицизм с большим вкусом выискал для себя формы выражений: памятники его красивы, гармоничны, умеренны при всей своей роскоши, и чувствительны при всем желании казаться античными. Их импозантность замысла находит возможным обойтись без излишней пышности, столь свойственной предыдущему периоду. В этих произведениях много благородной тонкости и гармонии, хотя для нас кажется немножко неприятной склонность к красноречию и расчетливой красоте. Екатерина II была весьма искусной покровительницей фарфорового завода, дав ему личные огромные заказы и позволение работать на сторону. Для нее исполнены были колоссальные сервизы (особенно известен арабесковый), с огромными настольными украшениями в виде целого ряда аллегорических фигур, объединенных содержанием, долженствующим изображать апофеоз деятельности Екатерины. Скульптуры были сработаны Ж. Д. Рашеттом, идея же принадлежала тогдашнему главному руководителю завода — князю А. А. Вяземскому. Работ того же характера, что группы арабескового сервиза, очень много, — это понятно, так как Рашетт долгие годы оставался модельмейстером завода.

Отбрасывая в сторону нынешние симпатии или антипатии к тем или иным произведениям искусства, необходимо найти в них главнейшие особенности, существенные отличительные черты. Для времени Екатерины II самым характерным в искусстве является необычайное чувство стиля; каждая фигурка арабескового сервиза чувствуется, как часть целой настольной композиции, которая составляет часть великолепной столовой, входящей органической частью в прекрасный дворец, хотя бы строенный Ринальди. Это — цепь единого стили-



В. Кузнецов
Дама с розою

V. Kouznetsoff
Dame à la rose



стического замысла, исполненного рядом мастеров и рабочих, покорных велению общего творца всей сложной системы антикизирующего и слегка чувствительного вкуса. В обществе, его разговоре, его чтении, его немного фривольных, но подчиненных идее античной красоты, забавах, правда, с сильным французским акцентом, — во всем чувствуется тот же стиль, единство и гармония. Если нам чужды переживания этого времени и увлечение античной идеей в настоящий момент, напряженно богатый собственным содержанием, то надо помнить, что усвоение основ чужой западной культуры и их философское обоснование были чрезвычайно важным и серьезным содержанием жизни для второй половины XVIII века; мы через эту стадию давно прошли, она нами забыта и сейчас оставляет нас холодными, потому что к той части русского народа, которая усваивала западную культуру в ту эпоху, присоединился новый элемент, ныне главный, а в то время еще едва-едва сознаваемый — это простой народ, — тот, который в эпоху Екатерины начал возбуждать сначала лишь чисто этнографический интерес и очень мало сознавался, как основная или равноценная часть целого.



Т. П. Карсавина, раб. Судьбинина — *T. Karsavina, par Soudbinine*

Однако, начало этого сознания рождается именно в эпоху Екатерины.

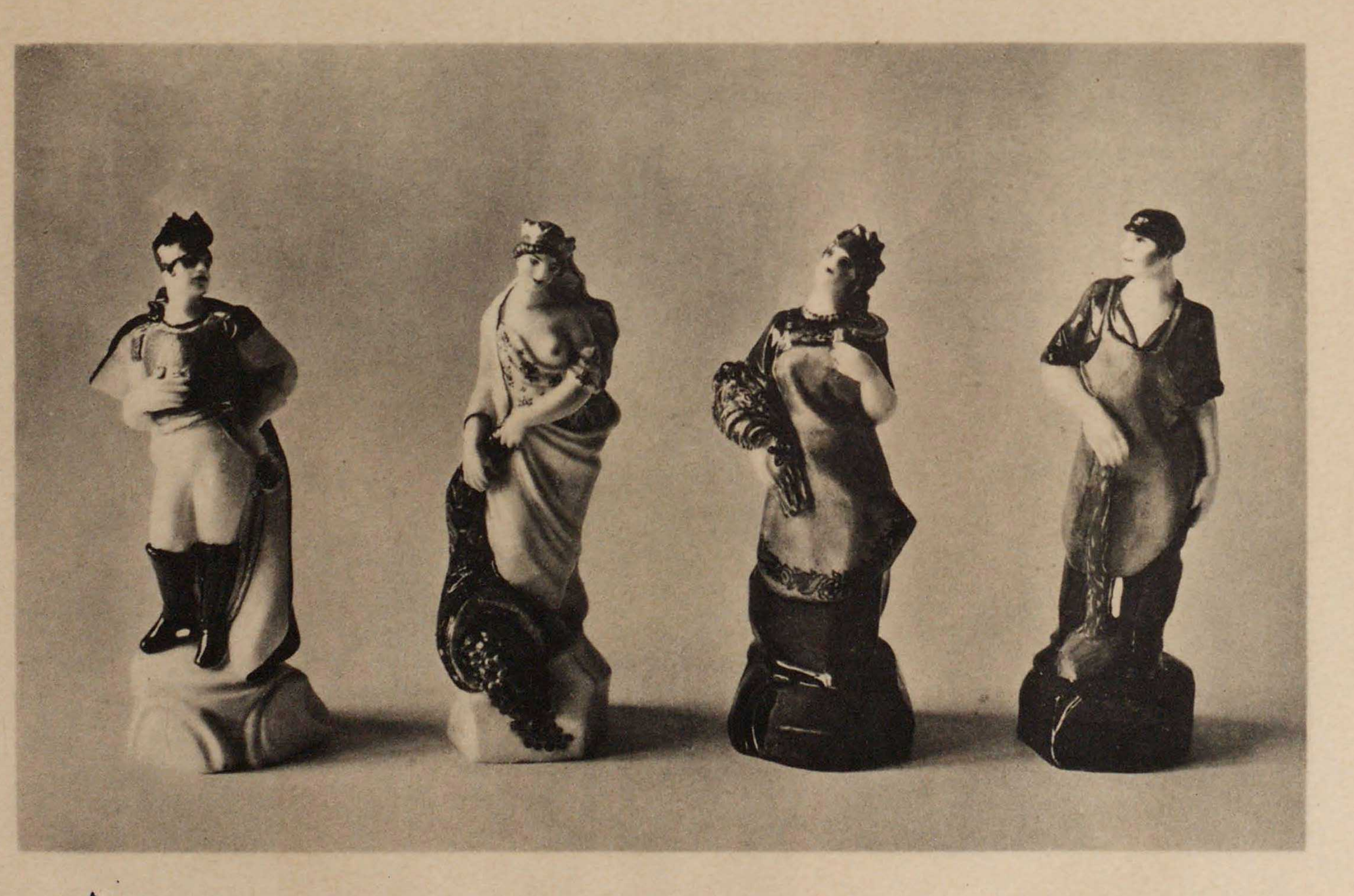
Серия этнографических и бытовых фигурок, быть может, самое интересное, что дал нам императорский завод за это время, именно потому, что содержание их почерпнуто из русской жизни. Замечательно, что этнографические типы, курьезные и странные лица и костюмы, раньше обратили на себя внимание мастеров, чем типы из близкой действительности — последняя еще не сознавалась, как объект художественного творчества, ибо эта действительность не вошла в круг идей и интересов людей, всецело поглощенных усвоением западной культуры. Однако, жизнь заставила думать иначе.

В это время Россия стала великой державой: она как бы обрела свой путь в мировой жизни, ощутила свои силы и вступила равноправным участником общей европейской политической жизни. Неизменный успех, хотя бы и покупаемый рядом годов тяжелого испытания сил, укреплял сознание своей мощи, мощи того народа, незаметного прежде, откуда выходили герои блестящих войн, положившие к ногам императрицы грозные турецкие бунчуки и ключи неприступных крепостей. Невозможно было не увидеть за плечами блестящих генералов сплоченных рядов непобедимых воинов, а за ними — того народа, который посылал их.

В фигурах, выпущенных фарфоровым заводом, народ начинает занимать все больше и больше места. Прекрасная стилистическая обработка фигурок из серии народов России оказывается менее существенной, чем их сюжеты, а в типах русских ремесленников и рабочих она часто весьма невысока, но как усиливается обратно пропорционально этой стильности тонкость характеристики и острота наблюдения! Конечно, нечего и думать о Рашетте, когда мы берем в руки „Бабу Маймистиху“, „Продавца рябчиков“ или „Продавца мороженого“.

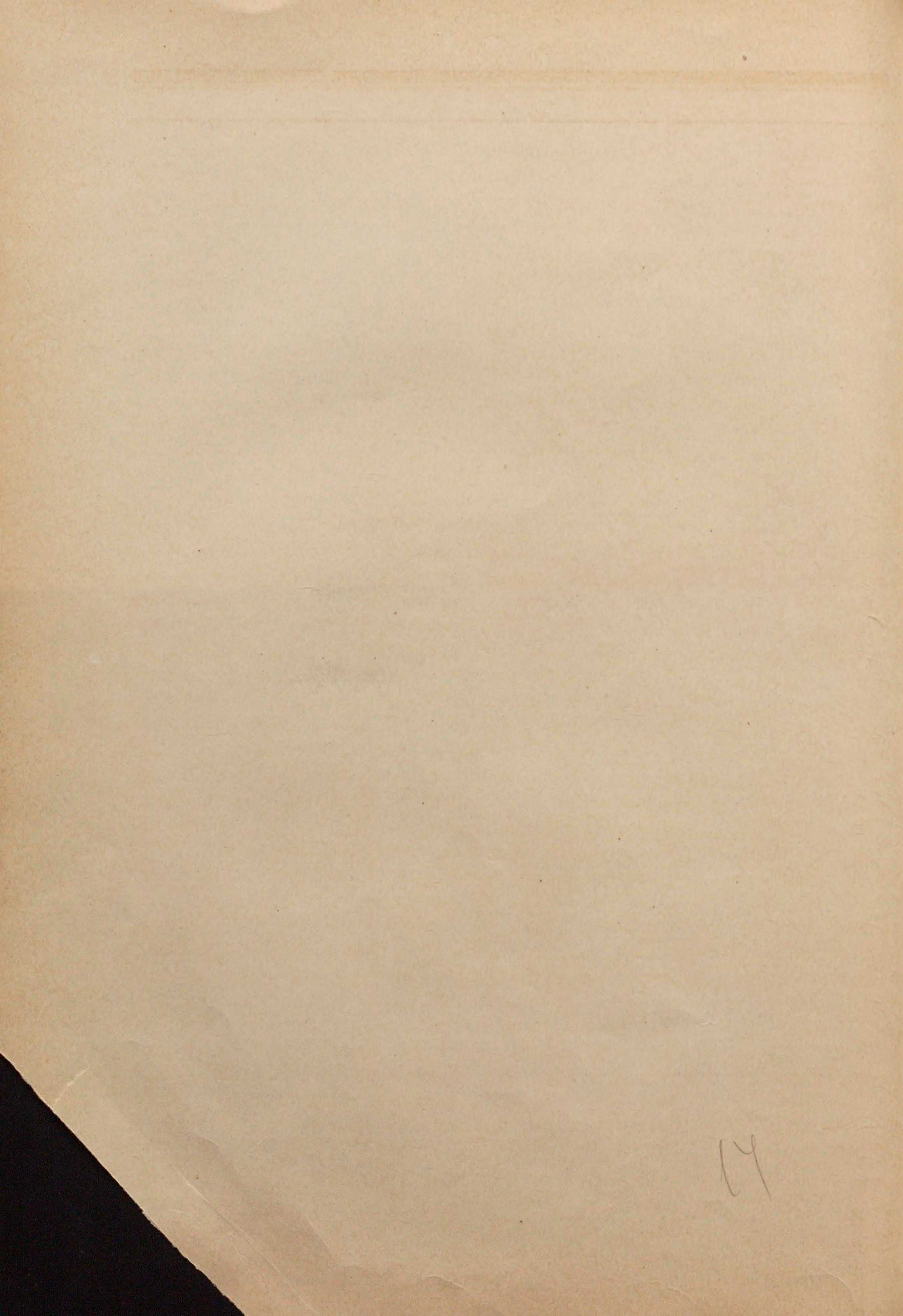
К счастью, завод имел уже целый ряд мастеров русского происхождения, принесших из своей простонародной среды эту новую струю наблюдательности и любви к реальной жизни в противовес идеальному миру Рашетта. Так, еще в 1765 г. известны скульпторы или резчики из учеников Академии Художеств: Федор Крестишин, Иван Семенов, Гаврила Никифоров. Эта группа скульптуры реального содержания быстро завоевала симпатии среди всех классов русского населения; неисчислимы копии и варианты этих фигурок, перешедших в мастерския не только крупных заводов, но и к простым кустарям.

Между тем, для России наступают времена исключительного значения, тесно связанные, с одной стороны, с эпохой турецких войн Екатерины, с другой — с эпопеей 12-го года. Размах русской политической жизни все увеличивается, ее участие в делах Западной Европы делается с каждым выступлением серьезнее и внушительнее, а вместе с тем и число воинов растет в гигантских размерах, пока, наконец, вся страна не вышла „конно и оружно“ на бранное поле, чтобы защитить право на независимое существование. Серый, дотоле безличный, почти неизвестный народ постепенно превращается в товарища славных походов, активного и сознательного защитника отечества. Такие факты, как итальянский поход, как изгнание антихриста Наполеона из пределов России, как парад русских войск в Париже, нельзя было вычеркнуть из характеристики простого народа. Поэтому совершенно понятна героизация его в глазах просвещенных классов: каждый простолюдин вырос, стал строен, могуч, легок в своих движениях; формы и пропорции греческих богов стали ему подходить так же, как героям Марафона и Саламина, как братьям Горациям или Муцию Сцеволе. Теперь, в сущности, не нужно было бы чужих богов и героев, когда вокруг



Н. Данько
Шахматы

N. Danko
Echecs



нас они живут по полям и лесам бесконечной родины. Поэтому идеализация простонародных типов в фарфоровых фигурках этого периода производит впечатление не стилизации, не искусственного облагораживания, не ложного классицизма, а искреннего и убежденного воспроизведения действительности, так как она исходила от мастеров, делалась для заказчиков и изображала модели, которые все убеждали в непреоборимой силе, в героизме, в великом назначении русского народа в целом и его каждого члена в отдельности.

Воистину чудесны своей дивной красотой несколько фигурок народных типов, вышедшие из мастерских фарфорового завода во времена Александра I: всем известен юноша-атлет, идущий с ведрами в руках, с радостным, открытым лицом, легко, свободно, как будто перед ним раем расстилается широкая родина, а впереди ему видится лучезарная звезда. Скромной богиней выступает девушка с коромыслом на плечах; движения ее плавны, гармоничны, и вся фигура неотразимо обаятельна [1]).

К глубокому сожалению, завод не был достаточно свободен в своем творчестве, как частные заводы того же времени — Гарднера, Попова. Он все-таки должен был обслуживать двор, тот самый высший круг общества, который все больше и больше отдалялся от средины и низов народа и который стал вырождаться по мере того, как средина и низ русского народа росли в своем сознании и больше связывались общим настроением под влиянием грандиозных переживаний и постепенно заменяли в культурном движении обитателей высших ступеней государственной лестницы.

Столь популярный у нас Александровский Empire есть чрезвычайно законченный, а под конец и до педантизма выточенный в своих формах последний этап увлечения классицизмом, при Екатерине выглядевший импозантно, величаво, иногда холодно для нашего пламенного времени, но не педантично, никогда — скучно, ни разу — чрезмерно. На заводе в это время, т.-е. при Александре, мы находим целый ряд безукоризненных по форме, но уже немых и часто почти безжизненных мифологических и аллегорических фигур, примененных к разным корзинам, вазам, канделябрам и т. п. Фигур самостоятельных было сделано весьма мало, в противоположность поразительному богатству этого рода произведениями на частных заводах. Так из рук завода ускользает власть над покупателем: или он обслуживает двор и мерзнет в его холодных объятиях, или как бы нехотя дает народу заурядную посредственность, не обращаясь к нему тем языком, которым говорил при Екатерине.

Фарфоровый завод, таким образом, несмотря на кажущийся расцвет, таит начало увядания в эпоху Александра I, не потому, конечно, что у него мало технического умения, напротив, — с этой стороны он продолжает делать успехи;

---

[1]) Та фигурка девушки с коромыслом, которая здесь печатается, недавно найдена в кладовых завода; она несколько отличается от модели, приписываемой на заводе Венецианову, более стройными пропорциями и необычайной красотой в драпировке тканей. Приписать ее Венецианову по аналогии с другими было бы, пожалуй, опасно, так как несколько удлиненные пропорции не вполне отвечают стилю этого художника.

нет, внутри его есть мертвящие элементы, а именно — обособление от интересов внешнего мира. Если так хороши 2—3 фигурки, то содержание их, если хотите, мы скорее угадываем из сравнения с произведениями частных заводов, а среди огромного числа абстрактных образов Александровского времени на фарфоровом заводе они способны утерять свою жизненность и внутренний смысл и сделаться одним из красивых, но чисто отвлеченных звеньев в цепи холодного, идеального, рассудочного классицизма.

Таким образом, как только развились частные заводы, они отняли у императорского значение показателя национального творчества, ибо он не хотел серьезно работать для всего народа и отвечать на его запросы, а замкнулся в своем узком кругу. Он остался экспериментальным институтом, где рафинировались художественные формы, изыскивались технические приемы, рецепты, конструкции печей и т. д., но вне живой связи с народом, вне того коллективного творчества, которым жили Гарднер, Попов, Батенин, Козлов, т. п.,— он при внешней красоте морально стал бессодержателен на долгие годы. Многие исследователи истории фарфора в России констатируют этот поворот, но склонны объяснять его течениями в искусстве. Однако, блестящее творчество частных заводов в начале XIX века не испытало на себе пагубного влияния академического искусства, потому что деятельность их все время корректировалась из постоянно жизненного источника.

Что мог дальше сделать фарфоровый завод на избранном им пути? Он неизменно совершенствовал свои технические приемы, произведения его могли смело конкурировать на всемирных выставках и получать весьма лестные отзывы; качества массы превосходны, глазурь красива, блестяща; все трюки мастерства ему доступны, некоторые им изобретены и никогда не были достигнуты никем, позолота удивляет своим сходством с литым и чеканным металлом. Но в этом ли привыкли мы искать славу императорского завода, этими ли качествами подкупал он во времена Екатерины или еще раньше, когда он выпустил фигурки негров, столь несовершенные технически? Путь должен был у него итти совсем в иную сторону, которая не совпадает с задачами придворного поставщика.

Да и самое увлечение классицизмом перестало быть искренним. Время Александра I есть апогей и начало падения этой античной волны; вслед за ним, при Николае I, остаются лишь узоры пены: нет никакого увлечения, никакого убеждения, а одни изжитые формы. Россия не принимала участия в движениях искусства в такой мере, как страны западно-европейские, благодаря сравнительно лишь тонкой культурной поверхности по народной толще, жившей собственными вкусами. Поэтому, как бы ни были прекрасны классические увлечения в русском искусстве времени Екатерины II, они переживались далеко не в такой мере народом, как на Западе; поэтому же, раз увлечение в первоисточнике погасло, направление обрекается у нас на чрезвычайно быстрое и полное вымирание, не будучи поддержано народными низами.



„На камне“,
раб. Сомова

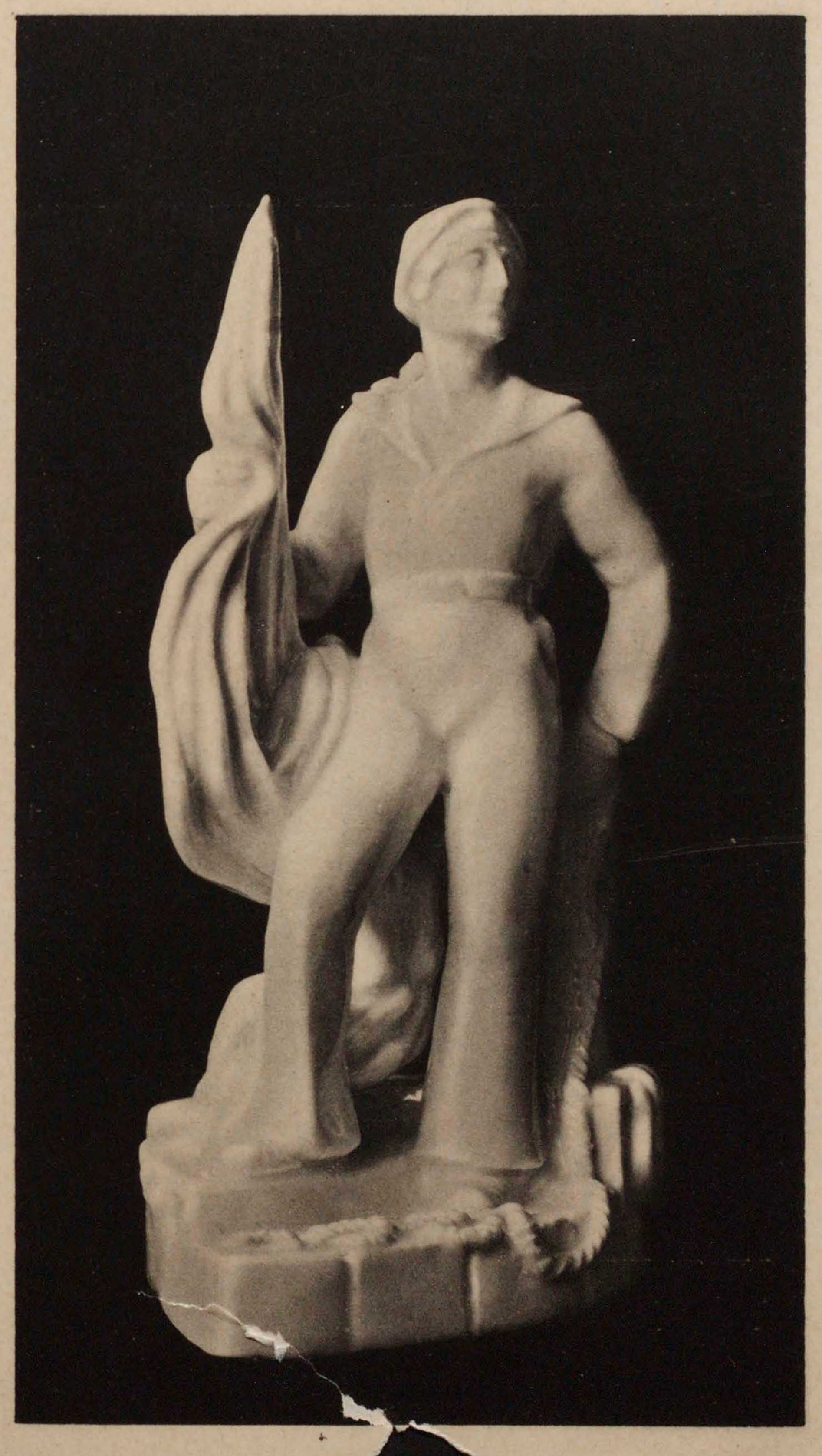
„Sur le rocher“,
par Somow

Деятельность модельмейстеров — Рашетта, тонкого стилиста в классическом духе, а за ним С. С. Пименова, скульптора из Академии Художеств, человека с большим мастерством, но с крайним, педантическим преклонением перед канонами античного искусства, — есть история развития и падения антикизирующего направления на фарфоровом заводе. Эти руководители воспитали ряд хороших мастеров, довели до совершенства моделерную часть, но их увлечение классицизмом, развиваясь все более в чисто формальную сторону, постепенно упускало из виду сторону содержания и перестало отвечать запросам жизни.

Если бы на заводе во время Николая I не оказалось ни одного самого последнего подмастерья, способного обратиться к действительности с целью беспретенциозного изучения ее форм и содержания, то об этом периоде в области скульптуры не стоило бы говорить. К счастью, можно отметить два явления: влюбленное любование цветами у мастера Петра Ульяновича Иванова и возвращение к народным типам. Пусть будет не слишком высоко художественное достоинство удивительных по технике цветов Иванова, пусть фигурки, изображающие крестьян и ремесленников, грубоваты, некрасивы по форме, но и те и другие вызывают чувство глубокого удовлетворения, как возвращение к действительному источнику вдохновения; никакая техника, никакая тонкость в обработке и гармоничность в пропорциях не радует так глаза и мысли, как упоение реальными формами, как бесхитростная передача окружающего.

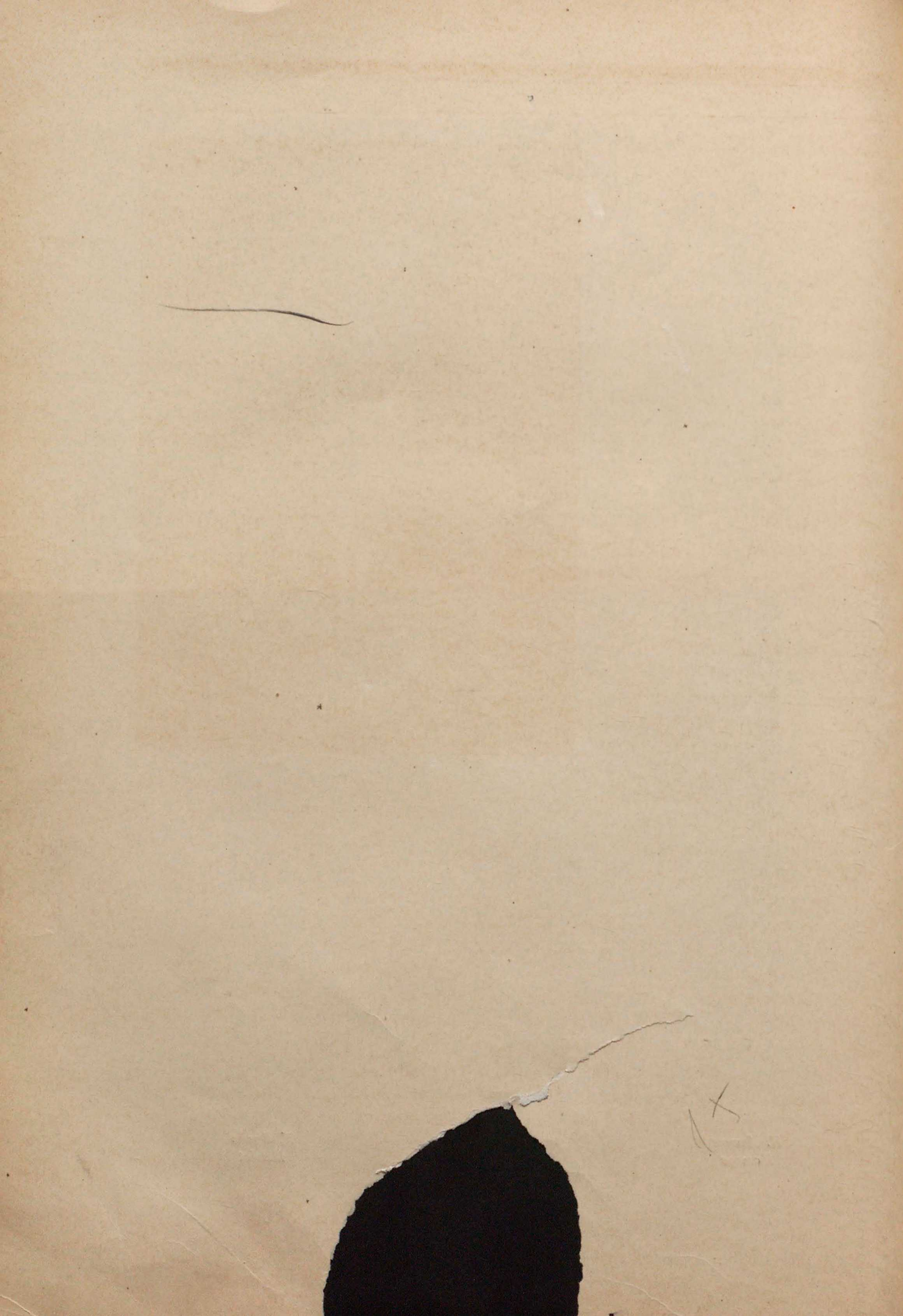
Если простая правда, даже в грубоватых формах, но выраженная совершенно искренно и с любовью к тому, что изображается, так пленяет нас, то можно ли долго сохранить то воздержание от красок, в котором русский фарфор обречен был жить в эпоху наиболее прямолинейного преклонения перед античными образцами? Мир живет в лучах солнца; каждое вещество так или иначе относится к его спектру, поглощает одни его части, отражает другие, поэтому мир весь блистает миллионами красочных аккордов. Человеческий ум может отвлечься от непосредственного наблюдения и создать в своем воображении собственный мир, очищенный от того, что мешает течению его мыслей. Так человек может видимые предметы представить себе вне солнечного спектра, т.-е. может лишить их окраски, и находить наслаждение в созерцании только формы и линии. Творя скульптурно, он может избрать для воплощения бесцветных форм и линий одноцветный материал, наименее способный отвлекать от созерцания лишь этой стороны предмета; конечно, прежде всего — белый материал, подобный мрамору, гипсу и т. п.

Увлечение классическим искусством привело к совершенно неправильному заключению о ненужности окраски; неправильное потому, что античная скульптура в самые лучшие периоды своего расцвета вовсе не была одноцветна, хотя и создавалась из мрамора: даже этот, сам по себе прекрасный материал, казался античным мастерам подлежащим оживлению. Лишь потеря способов окрашивать без уничтожения красоты его строения привела к идее предпочтительности совершенно белой скульптуры. Мы до такой степени сроднились



Н. Данько
Матрос

N. Danko
Matelot



с этим новым принципом, выросшим на потере технических знаний, что сейчас скульптура нам всегда рисуется отвлечением в сторону формы и линии, без участия красочных аккордов.

Таким образом скульптор настоящего времени мыслит свое будущее произведение вне мира красок, являясь полной противоположностью тому крайнему импрессионизму в живописи, который не хочет видеть форму и линию, будучи поглощен исключительно разрешениями цветовых задач. Когда теперь скульптор получает в руки материал, подходящий для раскраски, он настолько оказывается отвыкшим от обращения с колористической задачей, что или чистосердечно признается в своей несостоятельности и передает окраску живописцу, или упражнения его в этом отношении оказываются крайне слабы. Исключения весьма редки.



„Жар-птица“ раб. Иванова

„Oiseau fabuleux“, par Ivanow

Между тем, ни один из мастеров игрушечного дела никогда не откажется от раскраски, если только она допускается материалом; иногда эта окраска совершенно фантастична, чисто декоративна, но отрешиться от возможности сочетать форму с цветом никто из них добровольно не согласится. Белый цвет фарфора сам по себе превосходен, и в некоторых случаях именно контраст этого белого цвета с другими является колористической задачей артиста, работающего в фарфоре. Если русский фарфор начался с белых вещей, это понятно: сначала нужно было найти самую массу. Но когда из стадии опытов фарфоровый завод перешел к фабрикации, цвет стал неизменным спутником формы.

Рашетт большое число вещей оставлял или чисто белыми или раскрашивал крайне умеренно, в расчете, большею частью, именно на белый цвет, который, однако, у него не сделался каноном. Во времена Александра I скульптура как будто совсем ушла в другой мир, где цвета больше нет. Это было систематическое игнорирование колористических эфектов, в соединении с скуль-

птурными формами. Лишь синий кобальт и позолота, и то в весьма умеренных порциях, допускались в этот мир. Если мрамор, рожденный капризной природой, имеет разные неожиданные оттенки и полупрозрачность, вызывающую игру красок без раскраски, то фарфор, составленный по одному рецепту, покрытый глазурью, унифицирующей художественный эфект, производит гнетущее впечатление при большом применении неокрашенных фигур.

Невозможно ожидать, чтобы все потребители фарфора и все мастера отрешились бы от радости наслаждаться вариациями красочных тонов и их аккордов и удовлетворились бы навсегда гаммой Александровского классицизма. Настойчивость в проведении этого правила произвела, конечно, обратный эфект: с падением очарования старого классицизма началась прямо вакханалия в применении самых ярких, самых диссонирующих красок, в упоении позолотой, в резких комбинациях, в тягостном изобилии, с пестротой, часто нестерпимой. Теперь нераскрашенная скульптура постепенно исчезает, кроме случаев специального применения белого цвета.

Но значит ли такое страстное возвращение к красочным эфектам, что скульпторы стали мыслить красочно, что образы, возникающие в их воображении, уже рождались в известной гамме цветов? О, далеко нет, и в этом-то несоответствии скульптурного образа раскраске, ее случайности по отношению к данному творению и лежит причина того, что лишь очень редко раскрашенная скульптура времени Николая I производит на нас впечатление яркой гармонии и радостного удовлетворения — гораздо чаще она кажется крикливой, тяжелой, неуместной. Упомянутые выше фигурки русских типов, к сожалению, так же не удовлетворяют нас своей окраской, как и другие, но в них, уже по сюжету их, мы скорее допускаем преувеличенную яркость цветов и резкие сопоставления. Зато те же качества в других фигурках того времени, между прочим в маскированных, вообще довольно удачных, режут глаз, а в попытках кокетливых подражаний рококо делаются часто нестерпимы: работы скульптора и художника разорвались и не могли найти общих форм.

Время Николая I для завода — время исключительно живописных работ, самой решительной реакции против белых грез предыдущего периода: для новых скульптурных форм не хватило ни интересов, ни технических сил.

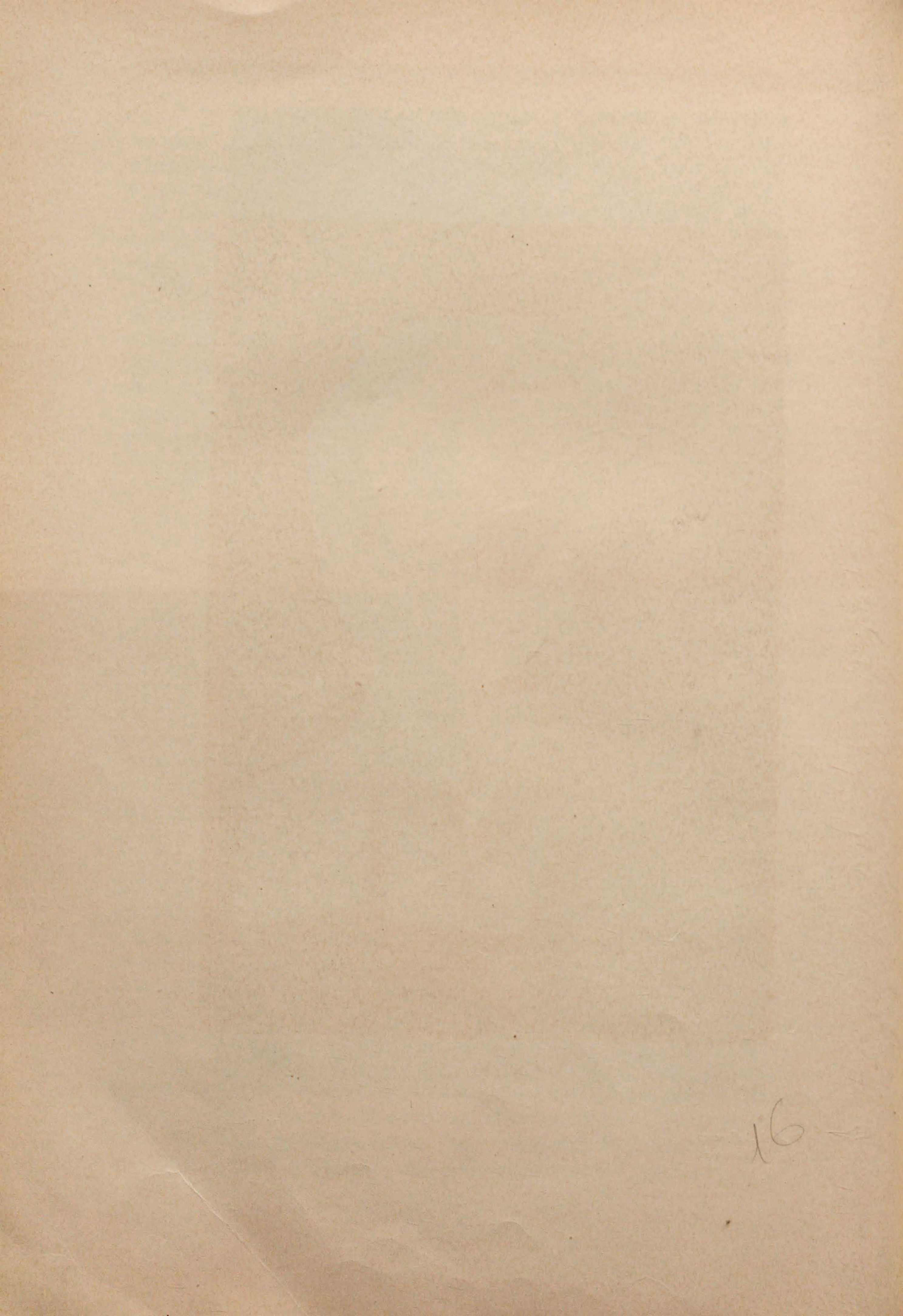
Далее, много лет идет этот глубокий разлад между материалом, его живописной и скульптурной обработкой, между жизнью и искусством, между художником и потребителем, разлад, приводящий в состояние разложения весь организм завода до такой степени, что администрация увидела корень зла в принципе наследственного пополнения кадров рабочих.

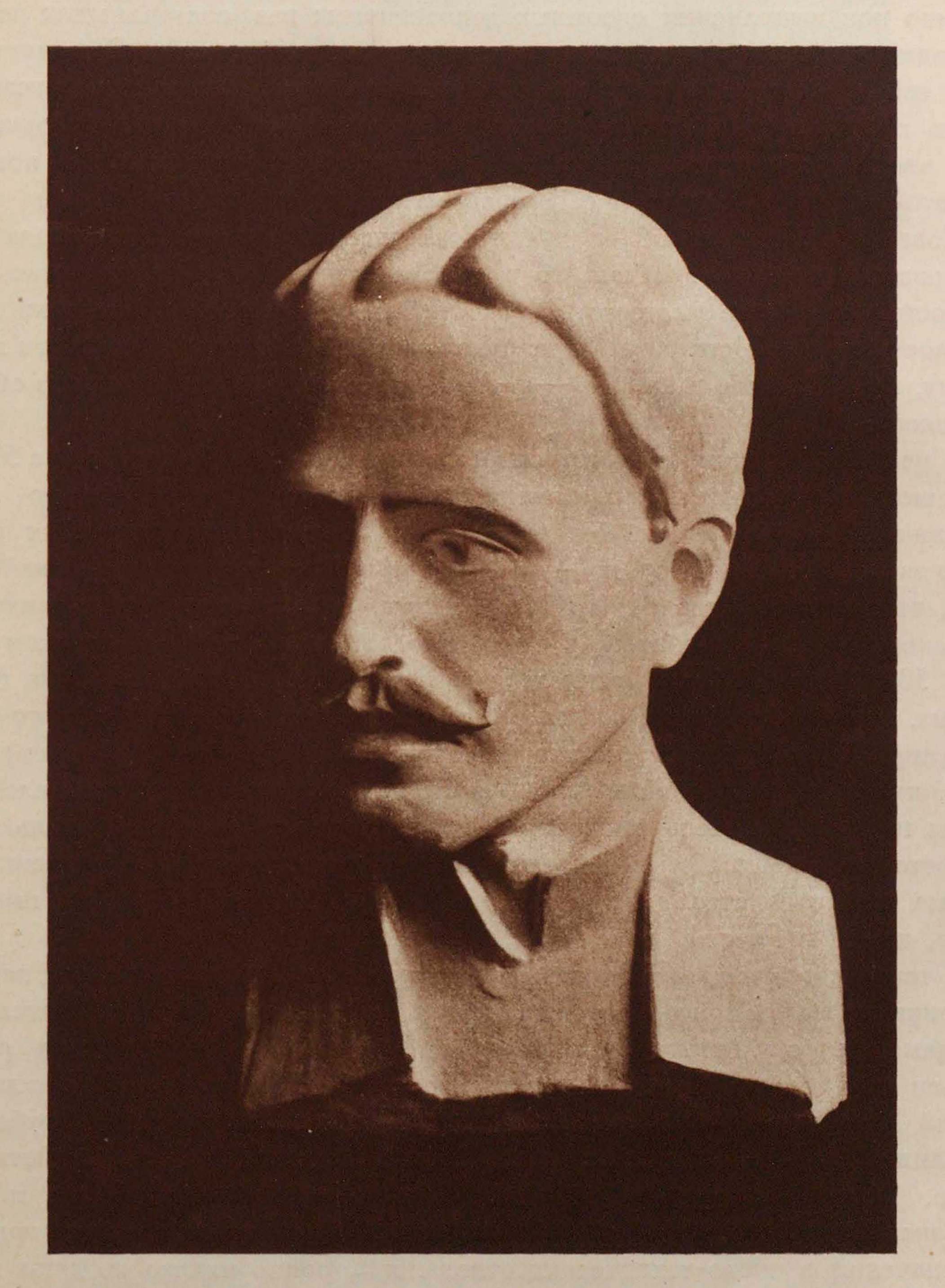
Скульптура всегда применялась для прикладных целей, в виде лепных фигурных ручек ваз, кронштейнов, ножек, полуорнаментальных барельефов и т. д. В таких случаях она все чаще должна была изображать другой материал, особенно золоченую бронзу, а иногда даже и черную; несвойственное применение ее вместо металла требовало чеканной обработки, что придает фарфору весьма



Н. Данько
Матрос

N. Danko
Matelot


16 –



К. Либкнехт,
раб. В. Кузнецова

K. Liebknecht,
par W. Kouznetzow

неприятную сухость и резкость, столь часто встречающуюся уже во времена Александра I, но еще более вошедшую в обычай при Николае I и Александре II, особенно при выполнении огромных декоративных ваз, составлявших по понятиям администрации лучший перл среди произведений завода. В момент, о котором сейчас идет речь, т.-е. в переходное время от Николая I к Александру II, страсть к такого рода замене бронзы фарфором приняла столь большие размеры, что появились уже отдельные фарфоровые фигуры, сплошь покрытые позолотой, до полной потери своего естественного вида.

Совершенно очевидный упадок художественного творчества завода заставлял искать причины то в том, то в другом случайном обстоятельстве, в небрежности и пьянстве мастеров, в недостатках технической постановки дела, в неумелости или недостатке таланта руководителей, в штатах, в ветхости здания, во всех, кроме самого главного, — т.-е. добровольного лишения живого общения с народом.

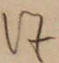
В целях повышения художественного уровня изделий был в начале 50-х гг. приглашен на должность модельмейстера плодовитейший скульптор Август Карлович Шпис, человек не без дарования. Он внес в произведения фарфорового завода новую манеру, но — увы! — не новую струю; разница заключалась в том, что вместо манерности и классицизма, сделавшегося совершенно ложным, внесена была манерность в стиле Людовика XV, но в немецком понимании 50-х годов XIX ст. Бесчисленные фигуры детей нагих и одетых, пухлых, розовых, заменили строгие, ставшие безжизненными, формы греческого и римского мира богов и героев, но это было так же далеко от содержания русской жизни, как и прежние образы: это — опять совершенно отвлеченные идеальные фигуры из области очень спокойной, неволнующейся фантазии, лишь слегка подогретой небольшим сентиментальным привкусом или легкой чувственностью. Это был любимый стиль императрицы Марии Александровны, не имевший, однако, почвы в России.

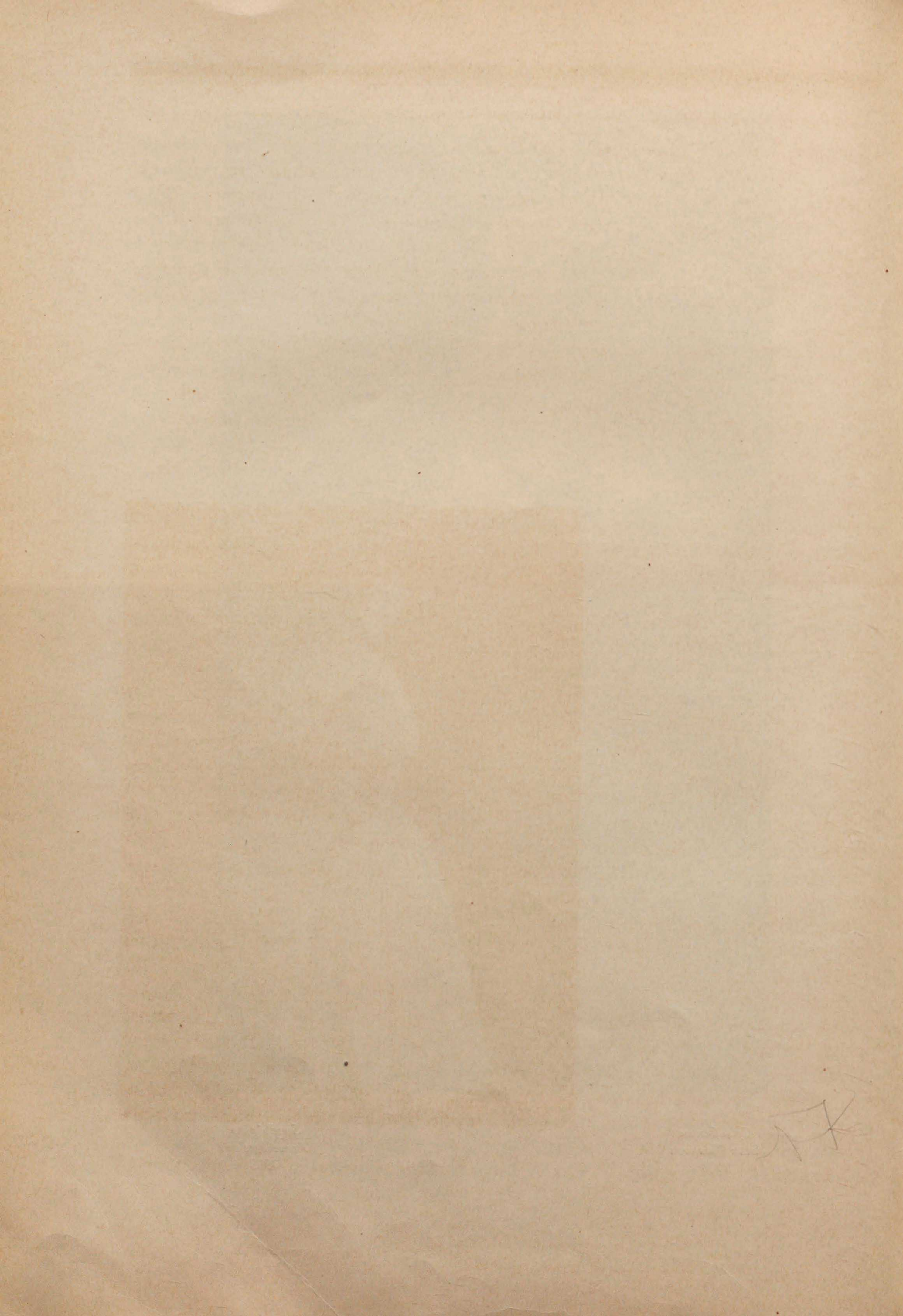
В течение всего царствования Александра II императорский завод повторял без конца модели Шписа, которые стали до такой степени обязательными образцами для скульптурных произведений завода, что изображения русских крестьян или вообще народных типов того времени носят тот же сентиментальный Шписовский характер, совершенно не гармонирующий с грубоватой, неряшливой, но необыкновенно своеобразной и яркой русской действительностью. В этот период было изготовлено много-много бисквитных и белых глазурованных вещей, которые, при известной грамотности, а иногда при большом значении в чисто-технических отношениях, ровно ничего не дают нового для характеристики идеологической или художественной деятельности фарфорового завода.

Такое направление захватывает и следующее царствование, лишь с той разницей, что интерес к скульптуре почти совершенно угас, и скульптурных произведений времени Александра III крайне мало. После Шписа, не умевшего

Судьбинин
Анна Павлова
1908

Soudbinine
Anne Pavlova
1908





найти для России подходящего тона, в чем его может быть не следует и упрекать, остались его эпигоны, которые слабым языком повторяли его модели, низводя до степени полной заурядности и пошлости то, что у Шписа было хотя и мало интересно, и слишком по-немецки, но грамотно, с известным вкусом и любовью. Можно сказать, что при Александре III скульптура исчезла с фарфорового завода, и осталось лишь одно, против чего боролся еще раньше директор завода Сивков, — сознание корпоративной связи у рабочих и доброе мастерство или производственная традиция.

Между тем совершилось событие огромной важности, к которому постепенно шла вся русская история последних веков — освобождение. Последнее обстоятельство перевернуло все условия существования фабрик в России, в том числе и фарфорового завода. Поэтому сокращение деятельности его во вторую половину царствования Александра II и при Александре III имеет особые экономические причины. К новым же условиям завод не имел, очевидно, умения приспособиться.

Но в нем таилась еще кое-какая жизнь, благодаря тому, что не разошлись еще и не вымерли старые мастера, привязанные не только цепями крепостной зависимости к своему заводу, не только материальными выгодами (многие семьи имели свои усадьбы в заводском селении), но особыми духовными узами, интересом к делу, иногда истинной любовью к тонкому, благородному производству, где каждый техник чувствует себя на границе чистого искусства и сознает участником выпускаемых заводом художественных произведений. Но возлагать надежды на постоянное пребывание этих мастеров было нельзя.



Дама с попугаем, раб. В. Кузнецова и Н. Данько

La dame au perroquet, par W. Kouznetzow et N. Danko

Кроме того, на Западе все более распространялся вкус к новым приемам в художественном фарфоре —

к подглазурной росписи красками большого горнового огня, в связи с чем изменились все формы как декоративных ваз, так и скульптуры; необходимо было найти формы, которые соответствовали бы условиям выделки при необычайно высоких температурах, при которых обжигался фарфор датский или новый берлинский. Таким образом фарфоровому заводу необходимо было искать новых методов работы, если он хотел овладеть всеми техническими усовершенствованиями, сделанными западными заводами. Отказаться от них — значило коснеть в рутине.

Все внимание в последний период XIX столетия и первые годы XX было устремлено на искание новых способов украшения и выработку форм, вытекающих из технических приемов производства, рецептов глазурей и т. п. Лишь ничтожный процент этого внимания уделен был скульптуре, и то в самые последние годы; но результаты в художественном отношении здесь оказались незначительны: несколько копий со старых академических скульптур, несколько очень неинтересных оригиналов Вернера в привычных формах международного типа; далее ряд скульптур этнографического содержания, работы Каменского, тяжелых, неповоротливых, не считающихся с красотой натурального фарфора и характером форм, ему доступным; неприятно выдуманные фигуры зверей Тимуса — опыт применения новых форм для подглазурной раскраски; наконец, конные военные фигуры барона Рауш-фон-Траубенберг — вот кажется все, что характеризует деятельность завода приблизительно до 1905 года.

Казалось бы, что не было ни малейшей связи между событиями 1905 года и направлением деятельности фарфорового завода. Между тем, мы должны констатировать несомненный факт, что 1905 и ближайшие годы оказались поворотным пунктом в его работах. Может быть это показывает, что политические события, разразившиеся в России, заставили русский народ во всех его слоях призадуматься над своей жизнью, попытаться найти новые пути.

Это не было иногда осознано и делалось инстинктивно. Может быть так было и на фарфоровом заводе, где делались попытки обновления, казалось, вне связи с политическими событиями, а тем не менее все эти попытки как-то с ними совпадали.

Итак, около этого времени с работами для фарфора начинают связываться новые имена. Это были члены кружка художников, объединенного около „Мира Искусства“.

Два признака характеризуют их: тонкая изощренность исполнения и крайний аристократизм содержания. После колористического индиферентизма предыдущего времени, упоенные красочным миром, художники этого направления нашли действительно необычайно тонкие гармонии и, наслаждаясь этой изысканной тонкостью, они создавали колористические аккорды неслыханной у нас до того времени — одни — легкости, другие, наоборот — напряженности; одни искали вдохновения в поблекших аккордах XVIII века, другие — в старом русском народном творчестве. Мир действительности очень мало занимал их: одним из них гре-

зился XVIII век с его капризными цветами, выросшими у нас на петербургской почве, с жеманством, легкой сентиментальностью, изысканным развратом, облеченным в красивые и галантные формы, с грациозными шалостями маркиз, с маскарадами, фейерверками.

Во всем этом представлении XVIII века было очень мало действительного его понимания: ни Петр Великий, ни Великая Революция не существуют в их XVIII веке; для них это был век непрерывного праздника, роз без шипов,



Кукольные головки (негритенок и японец), раб. Н. Данько

Têtes de poupées (le nègre et le japonnais) par N. Danko

любви без борьбы за нее; они жили в атмосфере очаровательных будуаров, красивых гостиных, правильно разбитых садов; поле же брани, в течение XVIII века, непрерывно потрясаемое громами орудий, созидание новой жизни, крушение старых идеалов под напором свежих сил, и труд, двигатель всей жизни, — все это далеко-далеко от их представления, которое потому и остается только в сфере самого крайнего аристократизма, в своем собственном, абсолютно не похожем на реальный, — XVIII веке. Надо было все-таки воплотить эти грезы и увидеть их в действительности; захотелось создать себе ту действительность, которой никогда не было. Отсюда и родилась страсть к театру.

К этому равным образом пришли и те художники, которые занялись русской стариной и воображаемым народным стилем и стали искать источников вдохновения в старом московском искусстве или у кустарей. И они не нашли ничего

у народа, кроме изысканных красок, ими самими изобретенных. Правда, глубокая правда звучит в названии этого кружка „Мир Искусства“, но отнюдь не „Мир Жизни“.

Как будто ощупью, постепенно все более уверяясь в правильности нового направления, скульптурная мастерская подходит к своему новому облику. Ее путь — через тот же аристократизм, через то же тонкое любование красотой, что и в живописных произведениях этой группы художников. Но приходит это не сразу. Шаги были медленны и путь каменист. После грузного и скучного Каменского, занимавшегося в своих фигурах народностей России протокольной передачей костюмов этнографического музея и лишь изредка поднимавшегося над этим прозаизмом, мастерская перешла к изображениям военных гвардейских форм; это не было высоким достижением, но все же — в смысле понимания фарфора, как материала, — шагом вперед.

Далее начинается замыкание в нешироком круге красивых образов, на станке появляются фигуры из театра в моделях Судьбинина. Он много подвижнее, тоньше Траубенберга, но у него нет никакой фантазии; он чисто внешне идеализирует балерин Карсавину и Павлову, однако это далеко не бесплотные духи из мира грез, как этого хотели наши балет и опера; особенно его Собинов — очень реалистичное, совершенно лишенное поэзии создание. Судьбинин лишь в том отношении представляет интерес, что он отметил содержание, которое стояло в центре городской жизни, но русского театра, как такового, он не понял.

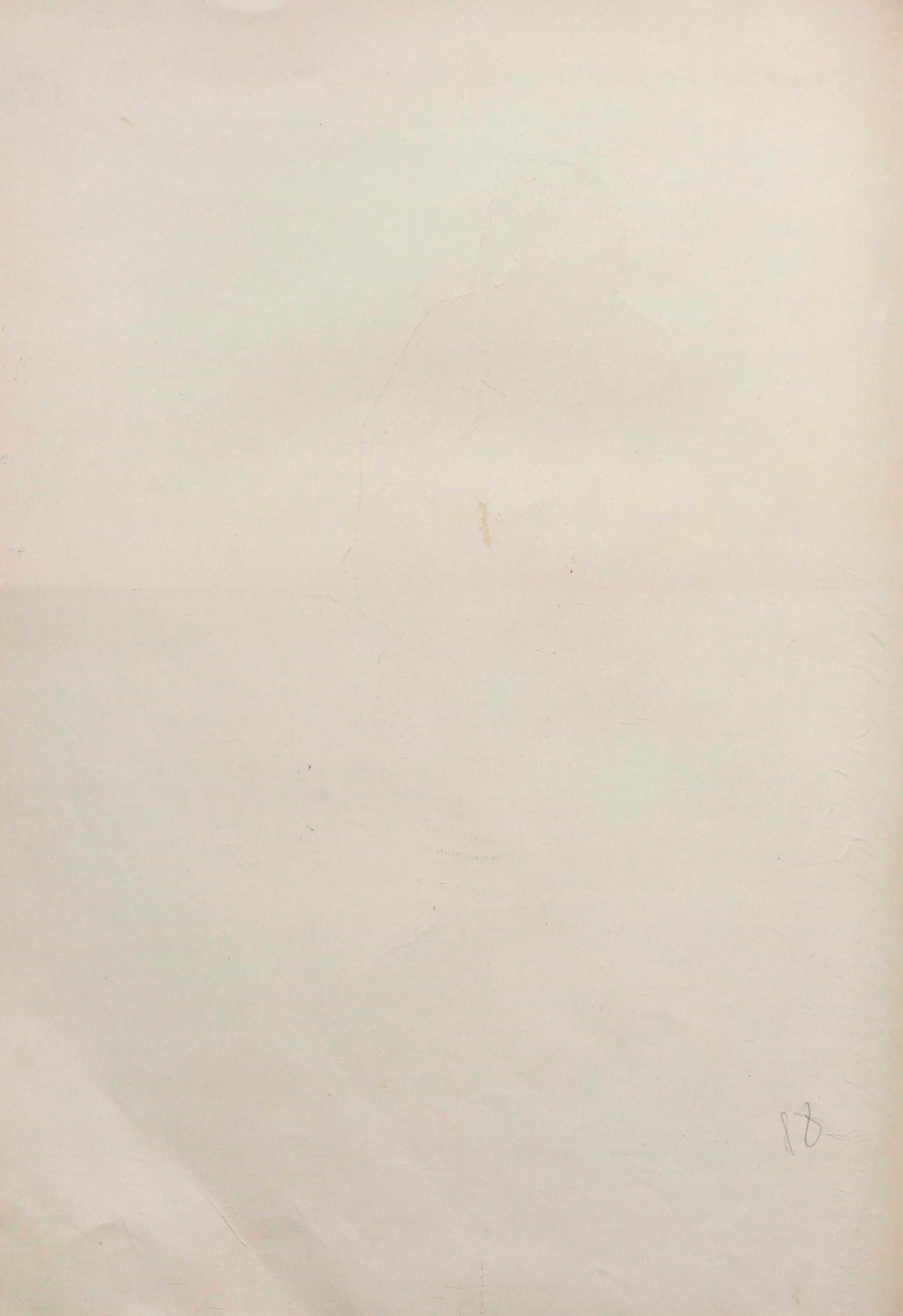
Ряд фигурок работы Н. Я. Данько, изображающих русских женщин во время пляски, сравнительно с тяжеловесными монументами Каменского, есть опять шаг в ту же сторону изощрения способов выражений, но они не характерны ни для периода предыдущего, хотя могли бы быть в нем без особого диссонанса, ни для последующего, несмотря на свою принадлежность ему, несмотря на безобидное существование в нем; они не служат для этого последнего периода ни украшением, ни оскорблением.

Но между Судьбининскими артистами и плясуньями Н. Данько одна существенная разница и притом в пользу последних: Судьбинин много работал в мраморе и имел известный вкус в использовании его лучших качеств; но фарфор для него — чуждый материал, а мыслить красочно он не привык; раскраска для него или случайна и зависит от живописца, или просто не является необходимой для его фигурок. Н. Данько слишком рано вошла в мастерскую фарфорового завода и, как восприимчивый человек, не могла остаться чуждой тем специфическим приемам обработки этого материала, который столь отличает работу над ними от трактовки иных материалов. В смысле содержания, фигурки Н. Данько из этого времени не показательны потому, что являются лишь усовершенствованием некоторых типов работы Каменского (наприм., его „Саратовской губернии“) или старых испытанных тем (как „Пастушок“). В форме их остается еще некоторая тяжеловатость, в раскраске — отсутствие ясно высказанного характера.



Н. Данько
Красноармеец

N. Danko
Soldat rouge


18–

Истинный характер нового направления — хронологически несколько раньше, что понятно для незаурядного таланта — с необычайной яркостью выступает в произведениях для фарфора столь известного художника К. Сомова. Очень тонкий колорист, Сомов дает такие изысканные и неожиданные аккорды, с такой исключительной любовью разбирается в деликатнейших комбинациях сопоставляемых тонов, заставляет звучать так стройно, казалось бы, диссонирующие цвета, полнозвучно приглушенные. Это — высокой степени виртуоз, пока мы говорим о красочной стороне. Она, впрочем, всем известна по его живописным произведениям.

Как неожиданно то, что он — скульптор! И не заурядный. Здесь он остается верен тому, чем он является в области красок: виртуоз композиции, с необычайной тонкостью разбирающийся в неуловимых оттенках движения, которые обыкновенно даже не столько грациозны, как капризны, прихотливы, изысканны, даже искусственны, даже изломаны, даже невероятны. Но это — свой характер, свой мир, свое собственное представление о жизни и людях. Конечно, это не XVIII век, каким он был, но тот, каким его представляет Сомов или как вообще он представляет себе мир. Очаровательна его фигурка, имеющая название „Маска": здесь несказанная прелесть в передаче хрупкой фигурки маскированной женщины; особенно неподражаемо прелестны ее крошечные ручки и склоненная на бок головка; ее движение полно charme'a чисто женского, неизъяснимо чарующего. Любование формами, любование красками и стремление извлечь из фарфора все, на что он способен, — вот чем характеризуется здесь отношение художника к модели.

„Поцелуй" (Влюбленные), впервые воспроизводимый у нас в красках, — идет гораздо дальше „Маски". Если „Маска" кокетлива, изысканна, игрива, — она в то же время очень проста. „Поцелуй" — это такая прихотливость движений, которая граничит с причудливостью, такая изысканность, которая переходит в изломанность, такая странность, которая кажется невероятной; момент любовного экстаза, нецеломудренный, нескромный, способен вызвать чувство отвращения; но тем не менее, это — вещь изумительная, как наиболее полное воплощение эстетических пониманий художника. Здесь все признаки его художественного творчества доведены до предела, и дальше возможен только упадок или отступление. Это совершенно в равной степени относится как к скульптурной, так и к живописной стороне.

Но несмотря на исключительную, так сказать, насыщенность этой вещи, несмотря на определенно яркую зрелость таланта, здесь есть нечто, показывающее, что это — работа живописца, а не скульптора: у статуарной вещи не может быть не понятой скульптурно части, а между тем она здесь есть. Даже больше: эта вещь имеет в сущности только одну скульптурную точку зрения — en face; ни с боков, ни сзади мы не находим разработки скульптурного момента с той же ясностью и интересом; композиция с большой выгодой для нее мыслится на фоне пейзажа и в плоскости холста; в ней нет органической

необходимости быть обработанной статуарно. В этом большая слабость пожалуй даже обеих вещей, во всяком случае — второй; но факт, что они задуманы и выполнены художником, придает им исключительное значение: художник не мог отвлечься от красок, и его земысел для фарфора не мог родиться вне мира, осиянного солнечными лучами. Здесь есть единство творчества и гармония между формой и раскраской, одинаково облюбованными.

Гораздо менее значительна третья, только что приобретенная, но давно созданная, совсем миниатюрная вещица того же автора „На камне". В ней меньше удалась скульптурная форма, не убедительна чрезмерная изломанность движений кавалера, не понятна нагроможденность костюма дамы. Это скорее лишь эскиз, чем законченная вещь, более говорящая автору, чем зрителю.

Важно отметить другую сторону всех этих вещей—крайний аристократизм содержания: борьба за жизнь, труд, и тот, кто борется и живет трудом, — вне поля зрения автора. Недостаток ли это или достоинство? На это надо смотреть совершенно объективно и без предвзятых мнений. Художник совершенно ушел в созерцание минувшего времени. Сознательно или бессознательно, как многие художники времени его юности, когда формировалось его художественное миропонимание, он отвернулся от прозаической действительности, он ушел в свой мир, для которого материалом служили художественные реликвии XVIII века; окружив себя остатками минувшей жизни, он обратил в ней внимание на ее блеск, красивые моменты, на любовь под маской, на фейерверки и иллюминации, на тех, кто жил этой „красивой" жизнью. Нам совсем не нужно от художника научного трактата о прошедшем времени, ни фотографии действительности, от него нам не надо обязательного катехизиса морали; поэтому мы не можем упрекать художника за то, что его XVIII век не похож совершенно на действительную жизнь того времени, что он занимается тем, а не другим. Нам важно, чтобы он выявил в своих произведениях свой духовный облик. Вот с какой стороны произведения К. Сомова, только что описанные, являются вещами крайне интересными, так как в них он действительно высказался весь, и фарфоровому заводу надо вменить в большую заслугу изготовление этих фигурок.

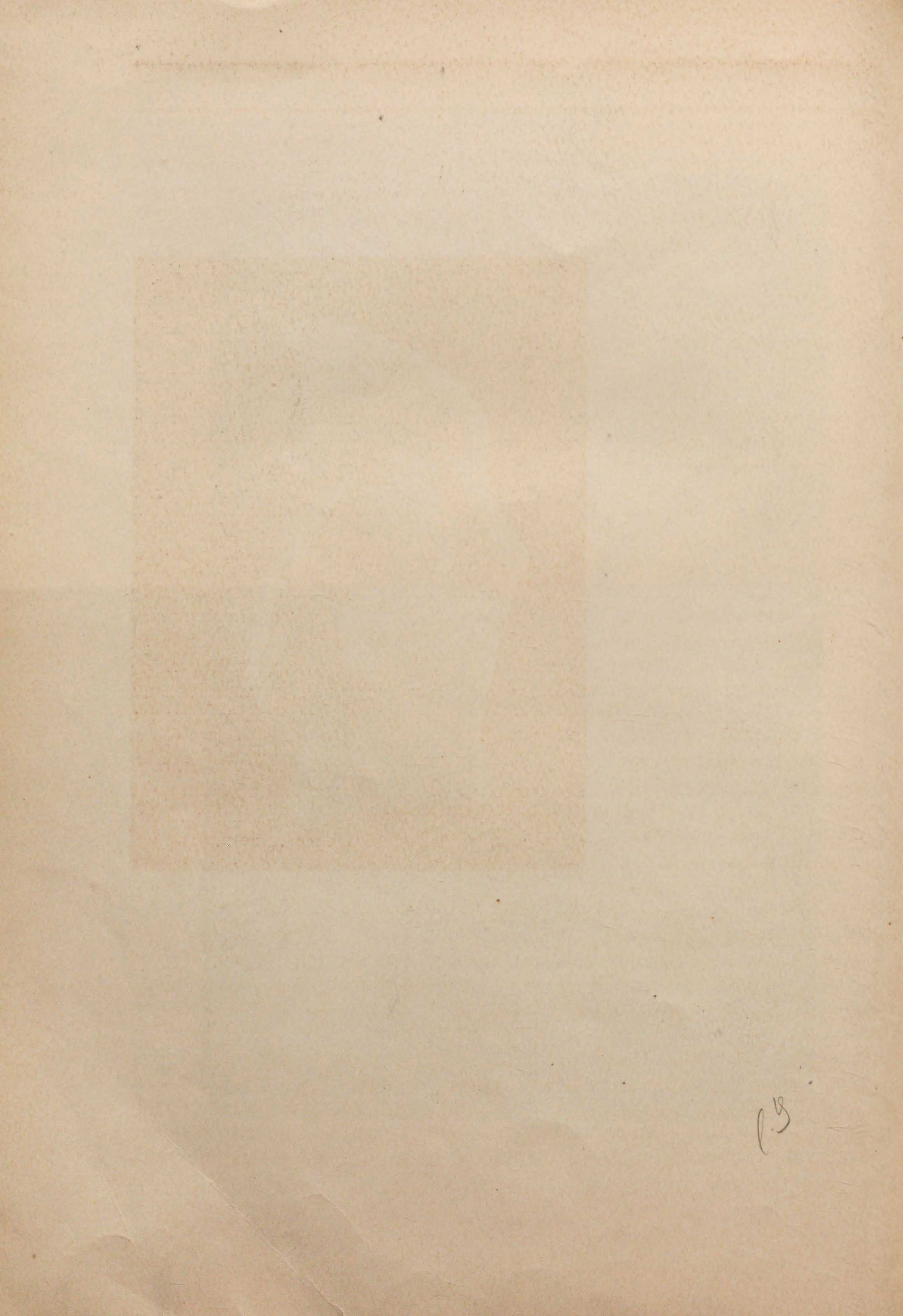
Совершенно другой внешний вид, но тот же подход чувствуется в группе работы В. Серова „Похищение Европы". Опять крупный артист-живописец, тонкий колорист, берется за скульптуру. Группа является повторением сюжета, исполненного им красками. Нет никакого сомнения, что для этого произведения в уме художника существовала гамма тонов, однако оставшаяся, к сожалению, не осуществленной. То, что объединяет эту группу с вещами Сомова — те самые признаки, о которых говорилось раньше: тонкий эстетизм исполнения, глубокий аристократизм содержания. Опять красивый образ прошедшего... Он понят совершенно своеобразно, абсолютно независимо от археологического материала. Как все контуры фигуры Европы, так в равной мере очертание всей композиции — бесконечное любование нарастающей линией морской волны, из



В. Серов
„Похищение Европы“

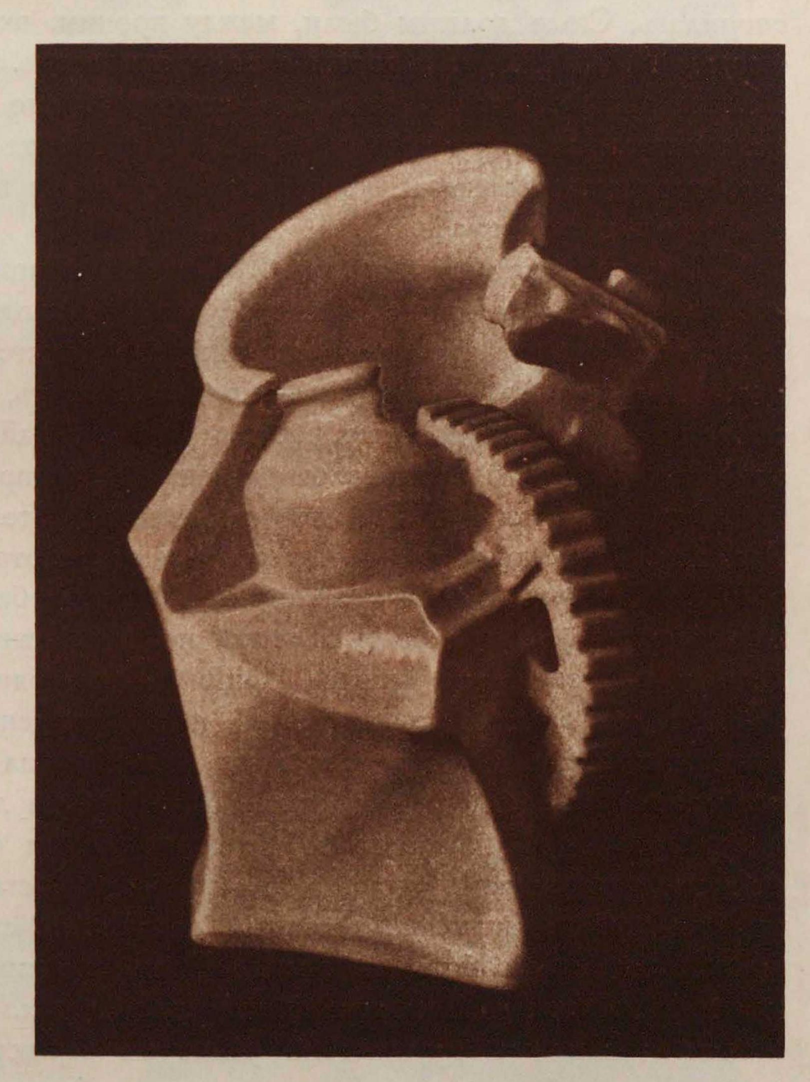
V. Séroff
„Jupiter enlevant Europe“

19



которой органически вырастает мощный хребет и огромная голова быка, пересеченная как будто неожиданно, однако в действительности с тонким расчетом, крошечной фигуркой похищенной девушки. Видение, как будто не получившее чеканности реального воплощения, — а в действительности тонко рассчитанная и чрезвычайно разработанная незаконченность.

Эта группа стоит на границе революционного времени: сработанная перед эпохой бури и грозы, когда еще можно было предаваться мечтаниям и давать волю своим изысканным грезам, она перешла в распоряжение завода лишь недавно, так что впервые видит свет уже изменившимся, сравнительно с тем моментом, когда была сотворена.



Ваза, раб. Н. Данько — *Vase, par N. Danko*

Эти прекрасные художники, столь разные по своему таланту, стали очень близкими в том воздействии, которое они оказали на направление деятельности скульптурной мастерской фарфорового завода: в их руках фарфор делается действительно материалом для самостоятельного художественного произведения; в нем автор непосредственно выявляет свой художественный облик; фарфор оказался самодовлеющим материалом, для которого или в котором мыслили крупные таланты. При случайности своих работ в фарфоре, они не дали достаточного разнообразия содержания и не углубили его; это должны были восполнить другие художники.

В конце 1913 года начал на заводе свою деятельность еще один член того же кружка „Мира Искусства“ — Евг. Евг. Лансере. Его художественное дарование и высокая культурность были гарантией, что завод найдет весьма полезного, но на этот раз не случайного, как было с Сомовым, а постоянного поборника нового направления. К сожалению, Е. Лансере не был скульптором:

Следует сказать даже больше: его попытка осуществить один из своих проектов большого задания для скульптурной мастерской оказалась совершенно неудачной: Surtout de table, задуманный им в виде ваз, окруженных хороводом и поддерживаемых фигурами жнецов и жниц, был громоздок, и работа над ним не спорилась. Сюда должны были, между прочим, входить непрерывной цепью те фигуры Н. Данько, о которых говорилось выше. Но уже то, что было о них сказано раньше, дает понять, что стиля уловлено не было, замысел художника исполнители скульптуры не уразумели. Другие же проекты Е. Е. Лансере остались неосуществленными, таким образом мы не в состоянии судить о его достижениях в скульптуре.

Неудача в проекте Surtout de table есть неприятная частность. Главное же, что надо было сделать Е. Лансере, как руководителю художественной части (все время мы касаемся лишь скульптурной мастерской), — это найти скульпторов. Несмотря на очевидную привлекательность, которую имеет фарфор, несмотря на столь интересные работы Сомова, найти постоянных работников в этой специальности оказывалось далеко не так просто.

Счастие помогло Е. Е. Лансере склонить к этому молодого еще скульптора Вас. Вас. Кузнецова, который в это время работал над трехаршинными фигурами барельефов для дома Азовско-Донского банка. Перейти на миниатюрные размеры фарфора было нелегко, почему Кузнецов не сразу взялся за новое дело и не сразу оно пошло. Принимая постоянное участие в скульптурных работах для архитектурных целей, при возведении построек в обновленном ампирном стиле, Кузнецов, конечно, должен был получить известную печать неоклассицизма, склонность к строгой гармонии линий, движений, к законченности пропорций и ясности композиции. Таким образом и у него есть нечто от господствовавшего тогда преклонения перед стариной, правда в ином виде — это так сказать активный пассеизм, желание из старого создать новый стиль.

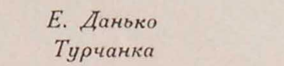
Первые его работы на заводе сильно проникнуты как в содержании, так и в формах этим увлечением классическим духом. В этом направлении им скомпанованы слишком крупные по размерам чернильница и подсвечники „Тритоны", где с большим вкусом к линиям обнаженного тела, с ясностью композиции применены фигуры, вновь вызванные из античного мира. В том же духе сработана вазочка с дельфинами и даже большая группа „Сестра милосердия"; тяжелая для фарфора, она не лишена чисто скульптурных достоинств: прекрасна по гармоничному разрешению линий склоненная голова сестры милосердия; еще лучше ослабевшая фигура раненого. К сожалению, часть работы по исполнению Surtout de table (центральная группа), по проекту Е. Е. Лансере, совершенно неудачна. Очень мил „Фавн-младенец", у которого прелестно вылеплены торс и руки и много слабее ноги.

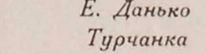
Но все эти вещи, при несомненных достоинствах фактуры, слишком холодны и корректны; много интереснее его общая работа с Н. Данько — „Дама с какаду". Кузнецову здесь принадлежит лепка обнаженной фигуры, Н. Данько —



Н. Данько. Работница, вышивающая красное знамя
N. Danko. Ouvrière brodant un drapeau rouge

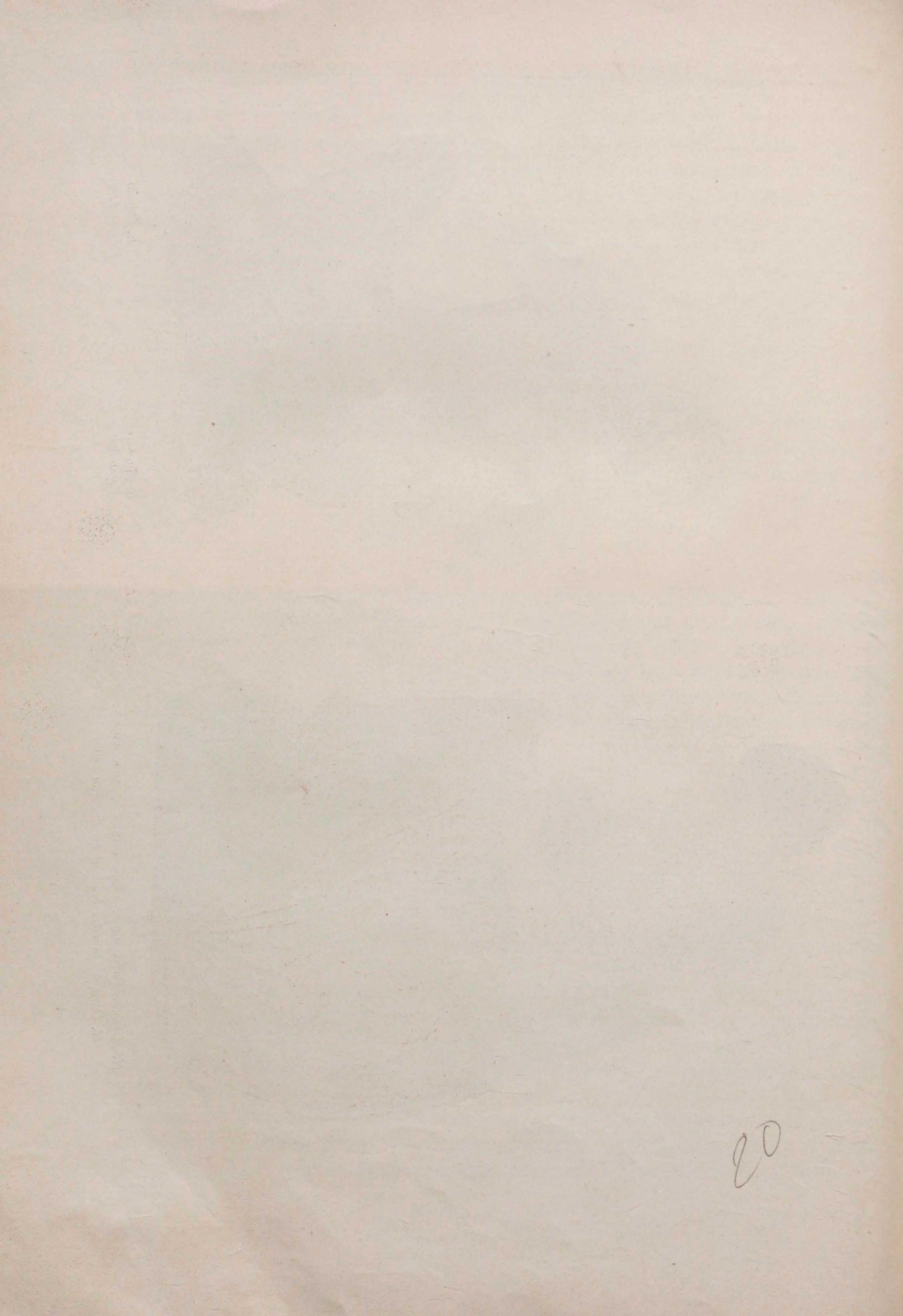






Е. Данько
Турчанка

E. Danko
Femme turque


20

замысел и одежда; Кузнецов же придал ей окончательную стильность. Эта чрезвычайно изящная по замыслу, простая, корректная, но уже не столь холодная по выполнению вещь замечательна тем, что она удивительно подходит к фарфору, в то время как «Тритоны» были бы лучше в бронзе, а «Сестра милосердия» в фарфоре страшит своими размерами.

Чрезвычайно близка к ней «Дама с розой». Казалось бы, что здесь могло быть сходство с обычными мотивами Сомова, но нет ничего более различного, чем фигуры Сомова и Кузнецова. Мы ясно и определенно чувствуем, что перед нами произведение скульптора pur sang, который не мыслит вещь в ином виде, к ней не хочется прибавить ни обстановки, ни пейзажа: она скульптурна со всех сторон, и все части костюма продуманы именно в рельефе. При склонности автора к классицизму, эти складки широкого шелкового платья обработаны чрезвычайно ясно, чеканно; ни в движении, ни в линиях, ни в настроении нет той изысканности, нервности и прихотливости, что у Сомова; дама скорее холодна и величава, чем кокетлива; движения ее размерены, не случайны, все в ней приведено в равновесие, все спокойно и уверенно.



Шахматная фигурка, раб. Н. Данько — *Echecs, par N. Danko*

Как бы ни были различны вещи по содержанию, Кузнецов остается верен своему стилю; в этом его огромное достоинство, так как позволяет верить в его искренность. Он всегда тот же классик, даже тогда, когда лепит аллегорические фигуры знаков зодиака в древне-русской сказочной перефразировке, как ее понимали в последние годы, под влиянием театральных постановок; но здесь Кузнецов идет еще дальше в упрощении форм и желает походить на примитивов игрушечного дела. Однако, игрушечный мастер идет от незнания к совершенству и лишь не имеет времени и материальной возможности дать больше. Кузнецов же от полного обладания техникой, путем особого рафинирования, идет к стилю игрушки; его синтез слишком умен, а потому иногда не убедителен. «Водолей — январь» в виде горбатой старухи, выливающей воду из глиняного сосуда, подвергся этой новой стилизации несколько меньше; зато «Рыбы — февраль» имеет совершенно архаизованный вид, с крайне упрощенными, до тонкой вычурности, линиями.

Тот же пошиб и в группе „Иванушка-дурачок и Конек-горбунок". Интересно то, что в этих вещах и расцветка имеет желание приблизиться к игрушке, с типичным для нее разделением раскраски на большие партии несмешанных тонов.

Эти три произведения — удивительно интересная встреча двух тенденций в русском искусстве последних десятилетий: с одной стороны — увлечение классицизмом, а с другой — славянским примитивом, который очаровал Рериха, и чему начало, правда еще и далеко в ином виде, находим у В. Васнецова. Одновременно здесь отразилось увлечение театральными постановками, и „Конек-горбунок" может быть попал на фарфоровый завод вследствие очарования художника столь популярным на Мариинской сцене балетом. Этот же новый вид увлечения славянской стариной находим у Кузнецова в его кружках „Лесовик" и „Баба"; из них гораздо интереснее первый: заросший волосами и бородой чуть не до самых глаз, выглядывает он страшно неподвижный,— зверь не зверь, но и не человек, а может быть — пень, так странно похожий на живое существо. Но даже и здесь классицизм не оставляет Кузнецова и сквозит в обработке локонов бородатой головы, подобной архаичным бюстам Зевса. Совершенно незамечательный бюст Собинова и ручка к зонтику „Сова", напоминающая датские изделия, дополнит перечень того, что сделано Кузнецовым до момента Октябрьской Революции, закончившей первый период бурных переворотов, изменивших все лицо России.

Столь грандиозные события, как те, что переживались страной от февраля до ноября 1917 года, должны были наложить печать на всю деятельность фарфорового завода. Во-первых, вошли в жизнь новые принципы, во-вторых, — новые люди. Прежние заказчики исчезли, завод должен работать для всего народа, но что? Как подойдет художник к новому заказчику? Конечно, этот новый заказчик может дать определенные поручения, но он может, не определяя конкретно, требовать для себя того, что вообще ему по сердцу как украшение, а для этого надо разгадать сердце заказчика.

Завод получает заказ изготовить бюсты деятелей Революции и ее пророков, и Кузнецов дает бюст Маркса в двух размерах; не выполненный в фарфоре бюст К. Либкнехта оказывается неудачным. В сущности, и бюст Маркса не из удачных, слишком мало у него шансов для этого: художник лепил по фотографиям, с трудом представляя себе духовный облик пророка социализма. Бюст вышел весьма холодным, а тонкий фарфор не есть для него необходимость.

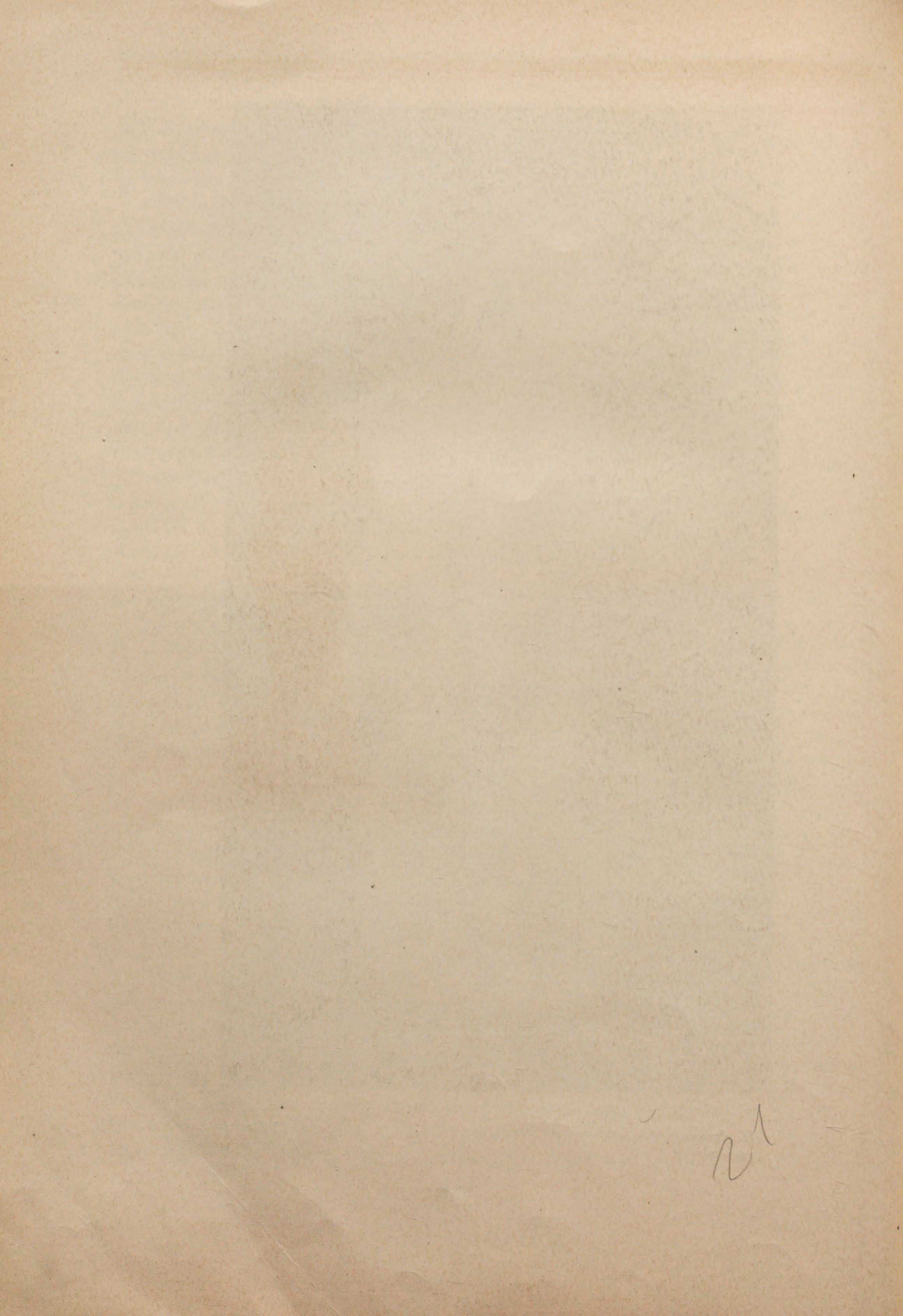
Полной противоположностью ему является прелестная фигурка красногвардейца: здесь сама жизнь дала художнику образ, а вся предыдущая подготовка позволила ему придать ей ту красоту простоты и отсутствия всего лишнего, что составляет главный признак классического стиля. Таким образом, первая фигурка из нового мира оказалась в старом-старом, но не умирающем классическом стиле. Это между прочим показывает, что классическая форма не является препятствием для свежести художественного произведения, если содержание таит в себе истинную жизнь. Это бесспорно лучшее произведение



Н. Данько
Красноармеец

N. Danko
Soldat rouge

21



В. В. Кузнецова за все время его работы на фарфоровом заводе и одна из самых блестящих фигурок, выпущенных заводом за все время Революции. Сознательно или несознательно, художник дал здесь такой яркий и краткий синтез всех своих наблюдений над новой жизнью, каким отличаются только кустарные игрушки, а вместе с тем такую показал школу, такой тонкий вкус в трактовке, такое понимание материала, что смело становится в ряды лучших мастеров-скульпторов завода.



Шахматная фигурка, раб. Н. Данько — *Echecs, par N. Danko*

Необыкновенная уверенность юности, которая ясно смотрит вперед и чувствует в себе всю силу победителя, заставляет сопоставить эту фигурку с фигурой юноши с ведрами, в свое время особенно отмеченной нами, как лучшее скульптурное произведение завода времени Александра I: обе фигурки уловили это настроение радости, веры в свое будущее, они вырвали из подлинной народной среды кусок действительной жизни не в ее лохмотьях, не в ее грязи, а в ее лучезарной красоте. Здесь нет никакой фальши, никакой красивости, а между тем красногвардеец здесь прекрасен. Неизвестно, что дал бы Кузнецов еще, так как в 1918 году он уехал в далекую провинцию.

К этому же приблизительно времени (к 1919 г.) относится единственная фигурка Брускетти, принятая фарфоровым заводом, — „Буржуазка - торговка". В этом названии чувствуется нечто выдуманное. К счастию, фигурка несравненно лучше, чем ее претенциозное название. Это просто барышня прежнего времени, элегантно одетая и ничем не обличающая желания быть торговкой. Брускетти — чрезвычайно простой и несложный художник; обладая наблюдательностью и постоянно вращаясь в буржуазной среде, она дала несколько отличных фигурок, в которых превосходно передан сытый, изнеженный, ленивый облик русской зажиточной горожанки. К сожалению, отсутствие строгости к себе и недостаточное знакомство с техникой фарфора часто обесценивают произведения Брускетти, и настолько, что лишь одно из них нашло себе оценку на заводе. Никакой другой среды художница не знает, Революция ей не дала ничего нового, ни в смысле содержания, ни в смысле формы, и фигурка „Буржуазки" — лишь хороший отрывок из недавнего романа, ко-

торый мы должны ценить за его правдивое изображение маленького кусочка жизни.

К категории талантливых художников, работавших в эти годы, правда не давших особой физиономии заводу, следует отнести Иванова. Он вылепил прелестную фигурку Карсавиной — „Жар-птицы“, которая очаровательна тонкой женственной грацией и чудесной гармонией содержания с материалом — фарфором. Вторая фигурка того же мастера — „Иван-царевич“, — приятная по форме, говорит все же очень мало нам и вероятно самому художнику: он как будто искал pendant к Жар-птице, но попытка оказалась недостаточно удачна. Если в Карсавиной нас совершенно пленяет женская красота, всегда и везде сохраняющая свою притягательную силу и свое обаяние, то Иван-царевич — правда, не лишенное достоинств технических — произведение из театрального цикла, лишний раз подчеркивающее, до какой степени театр заполнил жизнь некоторой части русского народа и как мало затрагивало ее остальное содержание бытия.

Гораздо меньше значения имеет Троупянский: его бюст Достоевского только, что грамотен, а вновь принятая заводом фигура Шаляпина в „Царе Борисе“ просто не заслуживает того, чтобы ее воспроизводить в фарфоре.

Если можно сказать про последних трех художников, то с тем большей радостью хочется перейти скорее к деятельности сестер Н. и Е. Данько, скульптора и живописца. Их творчество расцвело под раскаты грома и при блеске молнии; в нем есть нечто столь непосредственное, свежее и юное, что лишь в эпоху обновления жизни оно кажется возможным и соответствующим. Это не гениальные, великие мастера, талант их не поражает и, конечно, много скромнее таланта Сомова или Серова, но их роль оказывается совершенно исключительной, благодаря тому, что они в отношении творчества, дети революции.

Уже несколько раз упоминалось ранее имя Наталии Яковлевны Данько, ближайшей помощницы и, можно сказать, ученицы В. В. Кузнецова. Ее художественное образование крайне не полно, не глубоко и почти случайно. То немногое, что она имеет в смысле подготовки, надо отнести на счет Кузнецова. Все остальное — дело ее чутья. Если в наиболее ранних вещах — фигурах плясуний — видно несомненное влияние Каменского, то уже и в них проглядывает более деликатное строение таланта и некоторая утонченность, как бы подающая руку произведениям фабрики А. Попова, — правда, не лучших, но и не худших времен.

Чрезвычайно сильным влиянием Кузнецова отмечен бюст Новикова и медальон „Декабристы“; здесь большая выдержка в форме, которая кажется впоследствии совершенно чуждой характеру дарования Н. Данько и уже в 1918 году оказывается в полном противоречии с прелестнейшей и своеобразнейшей фигуркой жницы, уснувшей среди колосящейся ржи, с бураком в руке.

Здесь мы встречаемся с совместной работой двух сестер, и какая обаятельная вещица вышла из-под их рук! Если взять одну только скульптурную



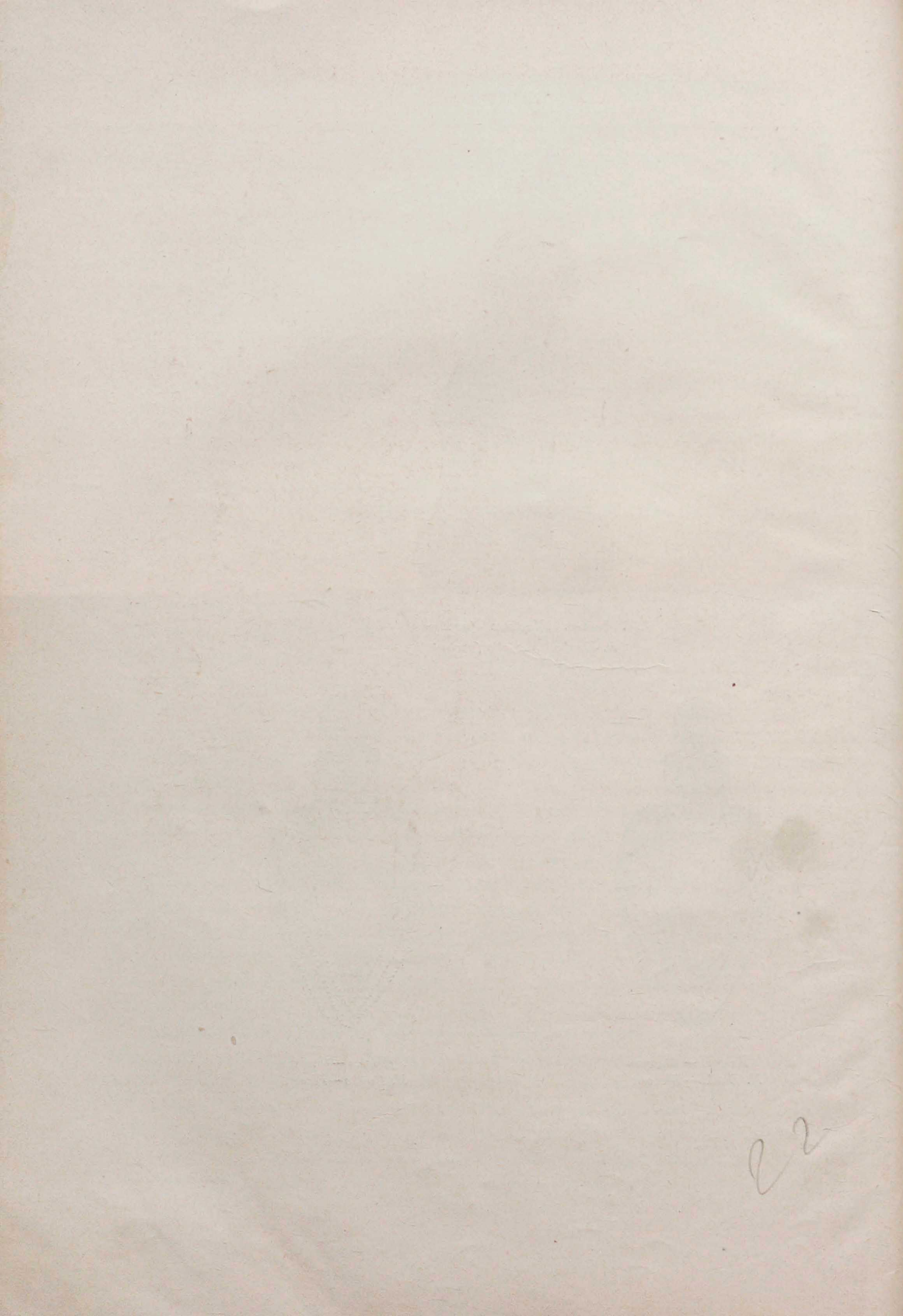
Н. Данько. „Марочка“ (портрет)
N. Danko. Mariette (portrait)



Н. Данько — Флакон
N. Danko — Flacon



Н. Данько — Флакон
N. Danko — Flacon


22

форму, она имеет много недостатков: прекрасная фигурка, очень напоминающая античную спящую Ариадну, окружена хлебными колосьями, несколько скомканными и не связанными с фигурой, не разрешенными формально. Зато в соединении с богатой, пышной раскраской Елены Данько, для которой яркие, полнозвучные тона составляют радость и источник вдохновения, получается нечто новое по своеобразной гармонии, выросшей в краю, „где все обильем дышит, где прячется в саду малиновая слива под тенью сладостной зеленого листка", — в Украине, цветы которой рассыпаны с тех пор по большинству произведений сестер Данько и от них неотъемлемы.



Шахматная фигурка, раб. Н. Данько — *Echecs, par N. Danko*

Новый подход к раскраске, отмеченный необычайной красочной напряженностью, изысканностью, богатством, явился не сразу, и, чтобы судить правильно, необходимо вспомнить последние годы, в которые столько сил уделялось самыми крупными художниками разработке новых гармоний для декоративных вещей. Конечно, здесь нельзя не отметить и сильного влияния на Е. Данько С. В. Чехонина, с творчеством которого знакомит очерк Э. Ф. Голлербаха; однако это влияние не уничтожило своеобразия таланта Е. Данько. Таким образом фарфор, как материал для скульптуры, перестал существовать отдельно, помимо красок, и близкая родственная связь скульптора Н. Данько и живописца Е. Данько кажется как бы символом. Чтобы оценить всю красоту таких коллективных произведений, следует взять вместе с десяток мелких вещиц: вы получаете впечатление драгоценных камней, вправленных в золото и рассыпанных по белой эмали; это почти стиль, так как мы улавливаем здесь нечто постоянное, квинт-эссенцию продолжительных исканий, нашедших, наконец, свою форму; здесь богатство сказки, облекшейся в реальные материалы и получившей твердость камня.

Этими качествами, разумеется — в разной степени, обладают все небольшие вещицы утилитарного назначения, работы Данько: трубки, мундштуки, мелкая посуда, вроде горчичницы, масленки, сахарницы, солонки; затем ручки к зонтикам, флакончики, брошки и т. п.

Надо сказать, что чисто скульптурная сторона во многих из них сильно хромает, — здесь далеко не всегда интересен контур, часто массы логически мало связаны, мало вытекают друг из друга. Лучше — знание материала, почему не встречаются формы, для фарфора невыгодные или невозможные. Во всяком случае чувствуется постоянно, что скульптурные формы предвидят раскраску, ею будут украшены, исправлены. Мало строгости, но зато много фантазии, любви к сюжету, изобретательности. В этом отношении очень характерен флакончик „Солнце и Луна“, где целое получает всю свою прелесть не только благодаря красивой неожиданности формы, но особенно благодаря свежей наивной фантазии и богатству красок. Невозможно также не упомянуть отдельно трубки „Две девушки“, „Бабы“, „Восток и Запад“, в которых чувствуется какое-то особенно любовно-трогательное отношение к очаровательным женским головкам, прекрасно выполненным и украшенным с бурной фантазией всеми красками радости. Там, где скульптурная сторона должна превалировать, удача не всегда сопутствует: таковы кукольные головки, в общем мало интересные; лишь головка негритенка решительно выделяется, как прекрасная по форме, чисто скульптурная вещица. Много слабее оказываются более крупные вещи (кружки, вазочки), где недочеты формы гораздо ощутительнее, и даже самая раскраска оказывается какой-то бессильной; очевидно, эта область художницами пока не осилена.

Во всех этих вещах в скульптурном отношении характерно применение человеческой головы, как декоративного мотива; источником этого вдохновения послужили столь любимые в прежнее время, но давно забытые кружки и трубки в виде голов, фабрик Попова, Сипягина, Новых и др.

Если бы у нас не было революции, и в жизнь завода не ворвались новые ноты, творчество художников сосредоточилось бы, вероятно, на этого рода сюжетах; быть может, они достигли бы в их разработке исключительной тонкости и красоты, но все-таки это остается только областью любованья, эстетического гурманства, и вряд ли можно было бы много прибавить к тому, что уже сказано: может быть это — новый счастливый декоративный стиль для фарфора, выросший на почве исканий крупных дарований, начиная с Васнецова и Врубеля и кончая Чехониным, но не явление, переходящее в историю завода, как этап.

Есть нечто другое, что сделало творчество Н. Данько (сейчас приходится говорить о ней, так как ее сестра в этой серии работ отступает на второй план) чрезвычайно ценным: революция заставила ее оглянуться кругом и увидеть... увидеть жизнь, только жизнь, ничего более, но это так редко и так ценно у нас! Это так далеко от тонкого гурманства, но бесконечно дорого нам, как живая струя в степи.

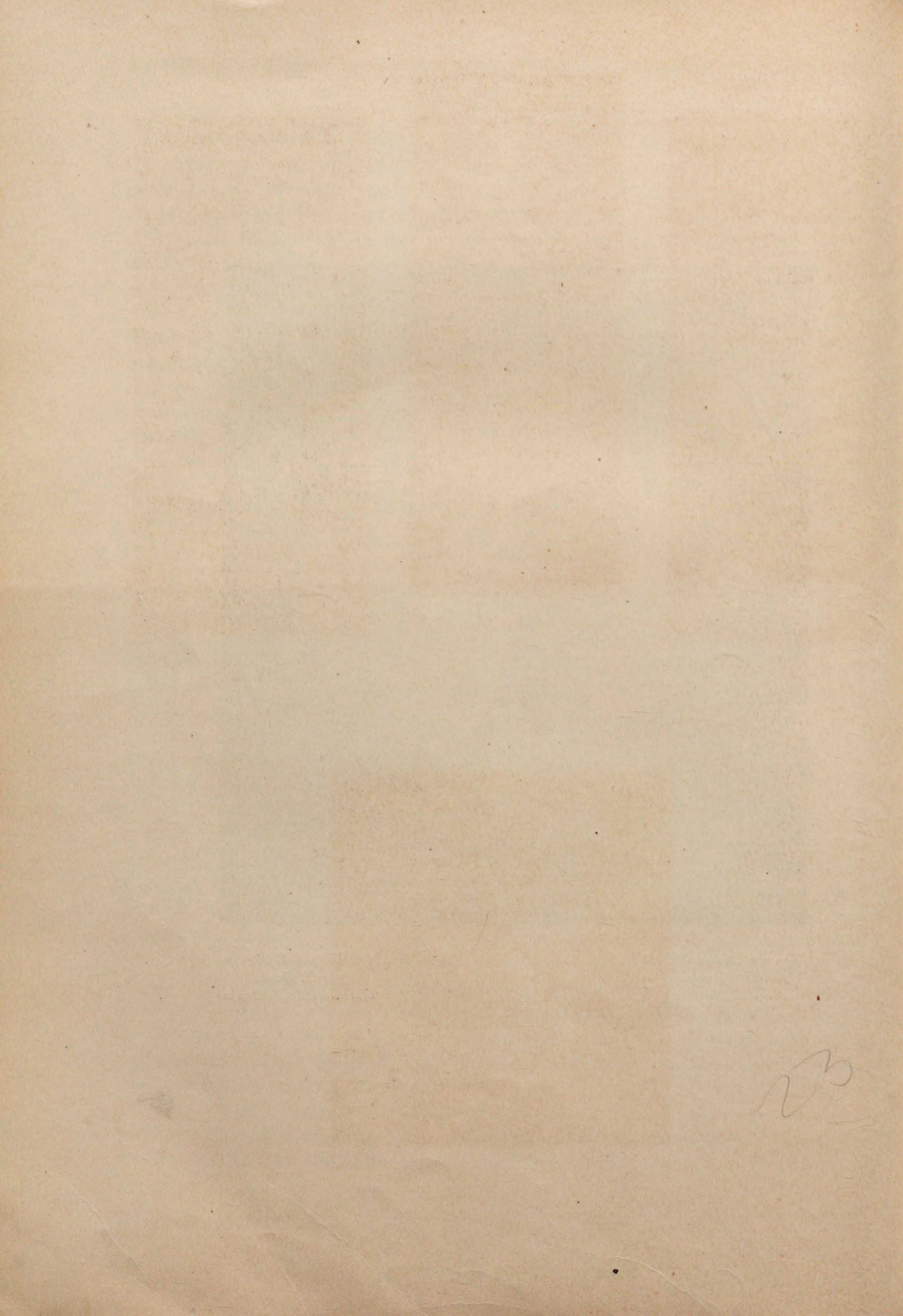
То, что Н. Данько исполнила некоторые заказы новых распорядителей жизни — бюст Новикова, портреты Декабристов, — было бы, конечно, совершенно ничего не стоящим пустяком, хотя они и не худо сработаны; но в них нет



Кружка „Молоко"
раб. Н. Данько
(роспись Е. Данько)

Un pot-à-lait
par N. Danko
(illuminure de E. Danko)

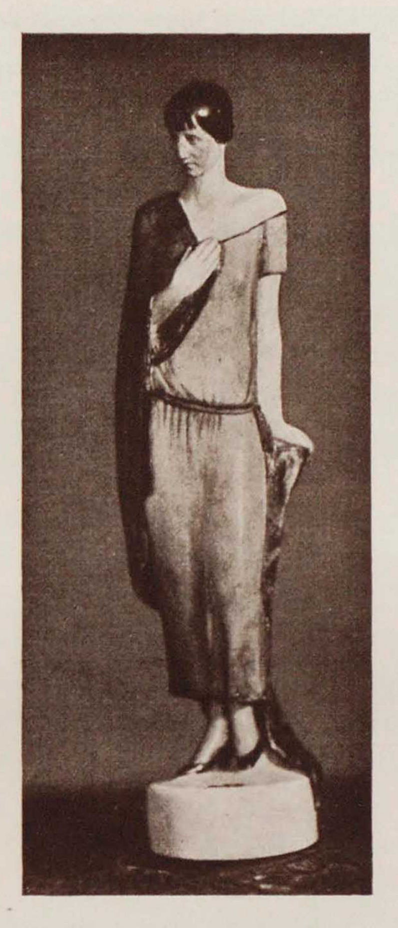
23





„Работница", скул. Н. Данько, роспись Е. Данько

„L'ouvrière", par N. Danko



„Анна Ахматова", скульптура Н. Данько, роспись Е. Данько 1924

„A. Akhmatova", par N. Danko



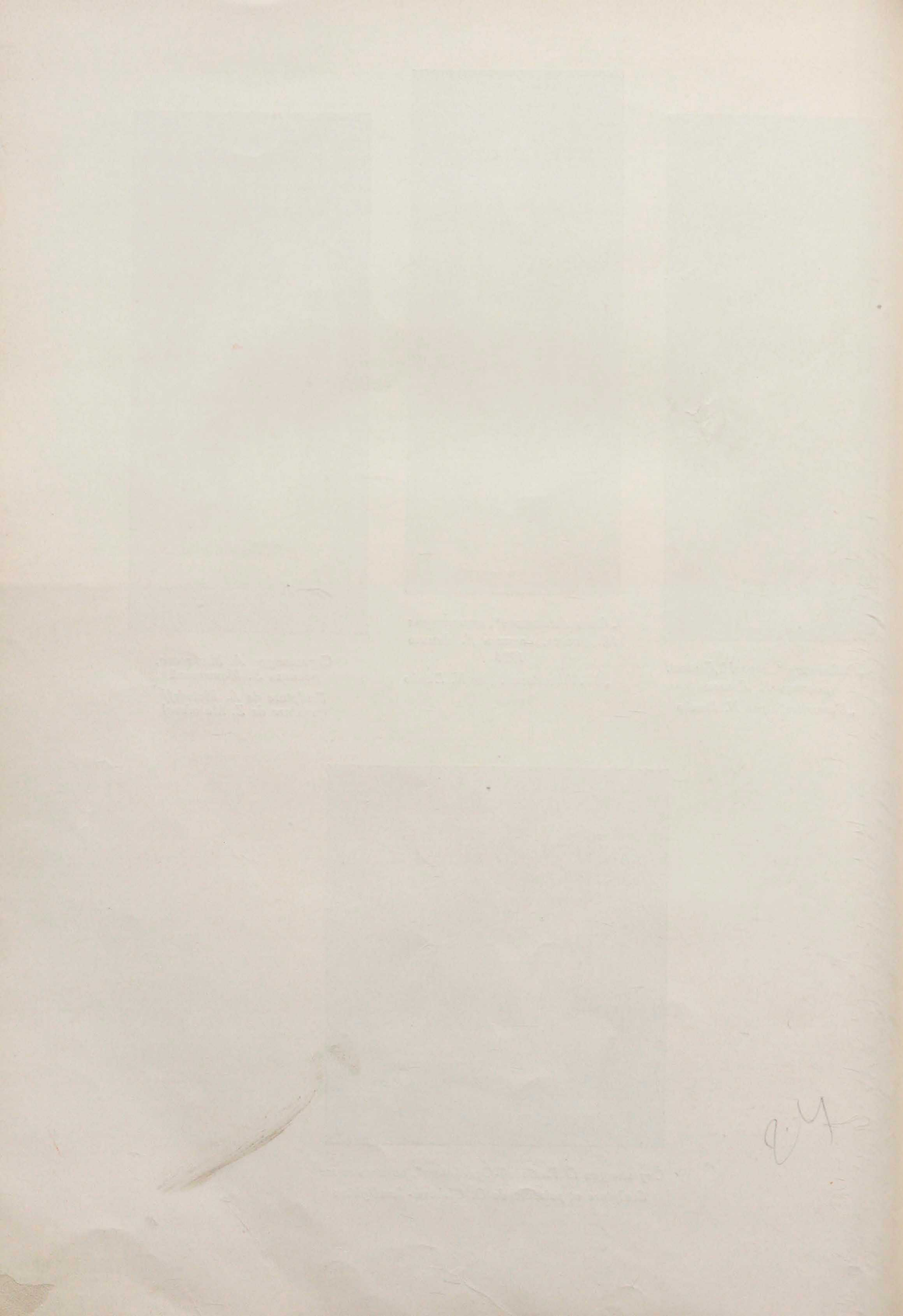
Скульптура А. Матвеева, роспись З. Матвеевой

Sculpture de A. Matvéeff (peinture de Z. Matvéeva)



Скульптура О. Глебовой-Судейкиной, роспись ее же

Sculpture et peinture de O. Glébova-Soudéykina



никакой заинтересованности, ничего жизненного, это как заказной надгробный памятник для незнакомого человека. Сравните же с этим фигурку красноармейца, и вы увидите всю разницу между тем, что сделано нарочито, и тем, что подсказано жизнью: кто не видел тысячу раз этого молодого русского парня в нелепых валенках, в толстом рыжем овчинном полушубке, в скомканной серой папахе, который как попало тащит свою винтовку и неизбежный мешок за спиной? Вся фигура его такая неуклюжая, нескладная, неладная, взгляд какой-то не то усталый, не то мечтательный, не то чего-то ожидающий, полуоткрытый рот, нестриженные пряди волос... И вот он, — такой юный, смешной и нелепый, всем знакомый, называемый часто всякими презрительными именами, — идет неизменно своей развалистой походкой от победы к победе; его бьют, — он воскресает, его гонят, — он окружает; против него вся Европа — он все-таки жив; он — русский трудовой народ с его неизмеримой выносливостью; он — корень нашей силы, нашей стойкости, он — залог самого нашего существования. Это сама серая жизнь, пожелавшая облечься в фарфор, не та задорная, победная, самоуверенная юность, которая вылилась у Кузнецова в его „Красногвардейце“, — нет, это простой армеец, как и в прежнее время, и сто лет назад бывший антиподом гордой гвардии, растяпа; но — в его руках залог нашей живучести.

Едва ли Н. Данько, творя „Красноармейца“, думала так, как сейчас сказано, но в том-то и великая сила влияния жизни на талантливых людей, что они угадывают сущность явлений, не думая о том.

Сравнительно с ним большинство фигурок Н. Данько, может быть, — ограниченнее по содержанию, но и те также являются драгоценными воплощениями жизни: вот „Милиционерка“, оказавшаяся в один прекрасный день хранительницей порядка на улицах Петрограда, почти лишенного боеспособного мужского населения; вот „Матрос“ — может быть, по исключительной, почти классической простоте формы — наиболее удачная скульптура Н. Данько; опять нельзя его не узнать, этого „Жоржика“, „Клёшника“, под самоуверенной, дерзкой и легкомысленной оболочкой которого оказывается неожиданно железная сила воли и преданность идее; вот — работница, вышивающая красное знамя... Даже на трубках мы узнаем некоторых знакомцев: „Товарища“ в каскетке — это фабричный с Александровского завода или от Лесснера; опять матроса и т. д.

Н. Данько родилась не со слепыми глазами и с восприимчивой душой, и жизнь во всех проявлениях находит себе воплощение в ее скульптурах; поэтому, когда улицы и сады Петрограда вдруг наполнились, неизвестно откуда вынырнувшими, многочисленными смуглыми фигурами в живописнейших пестрых шалях, с неизменным возгласом: „счастливая, дай погадаю“, — то тотчас зарождается грациозная группа „Гадалки“, с тонкой стройной девушкой, которой хочется заглянуть в свое неясное будущее; хитрая и наглая цыганка, сидя на земле, врет свои предсказанья, а смущенная девушка вся жмется под ее изречениями. Та же наблюдательность, облеченная в фарфоровую форму, дышит на

нас из фигурки „Крестьянка с рыбой“; здесь немножко проглядывает уже и юмор русского человека, поборовшего свою нужду и над ней посмеивающегося: как не посмеяться над воблой, той „лососиной — карие глазки“, которую несет крестьянка в клочке „Правды“ и которая выручала матушку-Россию в тяжелые годы, только что нами пережитые!

Жизнь бьет ключом в этих вещах, жизнь неприкрашенная, но и не обезображенная, не выисканная в давно прошедших временах, не воссозданная собственной фантазией на подмостках театра, а живая, подлинная; после Екатерины II постепенно вытесняемая из произведений фарфорового завода, — теперь свежей, молодой, радостной струей вновь ворвалась она в его мастерския. В этом смысле скульптура Н. Данько — давно жданное событие в жизни завода, возможное после периода самого тонкого эстетизма потому, что оно облеклось в красивые художественные формы, и сделавшееся необходимым потому, что юному художнику нельзя жить среди волн революции и ничего не видеть, не слышать, не признавать, не понимать. Тот, кто достиг склона дней до момента революции, может оказаться не в состоянии воспринять всего происходящего; но молодое дарование не может отречься от участия в новой жизни.

Вот почему скульптуры Н. Данько — истинный цветок бури и грозы, цветок прекрасный не своей мощью, не внешней красивостью, но тем, что он вырос в то время, когда другие цветы не вынесли напряженности атмосферы, зачахли и сломались; он всосал свежие соки из новой почвы, его осенили новые небеса, а его лучшая красота — незамысловатость, простота и глубокая, чутко наблюденная правда.

Когда Н. Данько является в роли философа, желающего осознать происходящие события и вложить их в конкретные формы, она далеко не так сильна, как в бесхитростных фигурках из повседневной жизни. Поэтому ее пресс-папье „Клич“, к которому pendant составляет чернильница „Свет с востока“, — слишком наивны и мелки для такого крупного содержания. Поэтому же „Грузчики“, долженствующие как бы олицетворять весь трудящийся народ, подобно монументальным фигурам рабочих бельгийского скульптора Менье, — представляют только очень милую группу, но сурового духа жизни в ней нет. Гораздо удачнее „Красные шахматы“, составленные из фигур полуаллегорического, полуреального содержания; так как это — фигуры для игры, от них никто не потребует особенного углубления содержания, и отдельные мотивы жанра Менье, редуцированные до величины миниатюры не только в физических размерах, но и в содержании, — кажутся очень интересными: таков „Красный король“ — молотобоец, „Красная королева“ — крестьянка, „Красная пешка“ — бюст рабочего, выходящего из цепей и т. д.; еще лучше некоторые из белых фигур, на редкость удачных в своей расцветке.

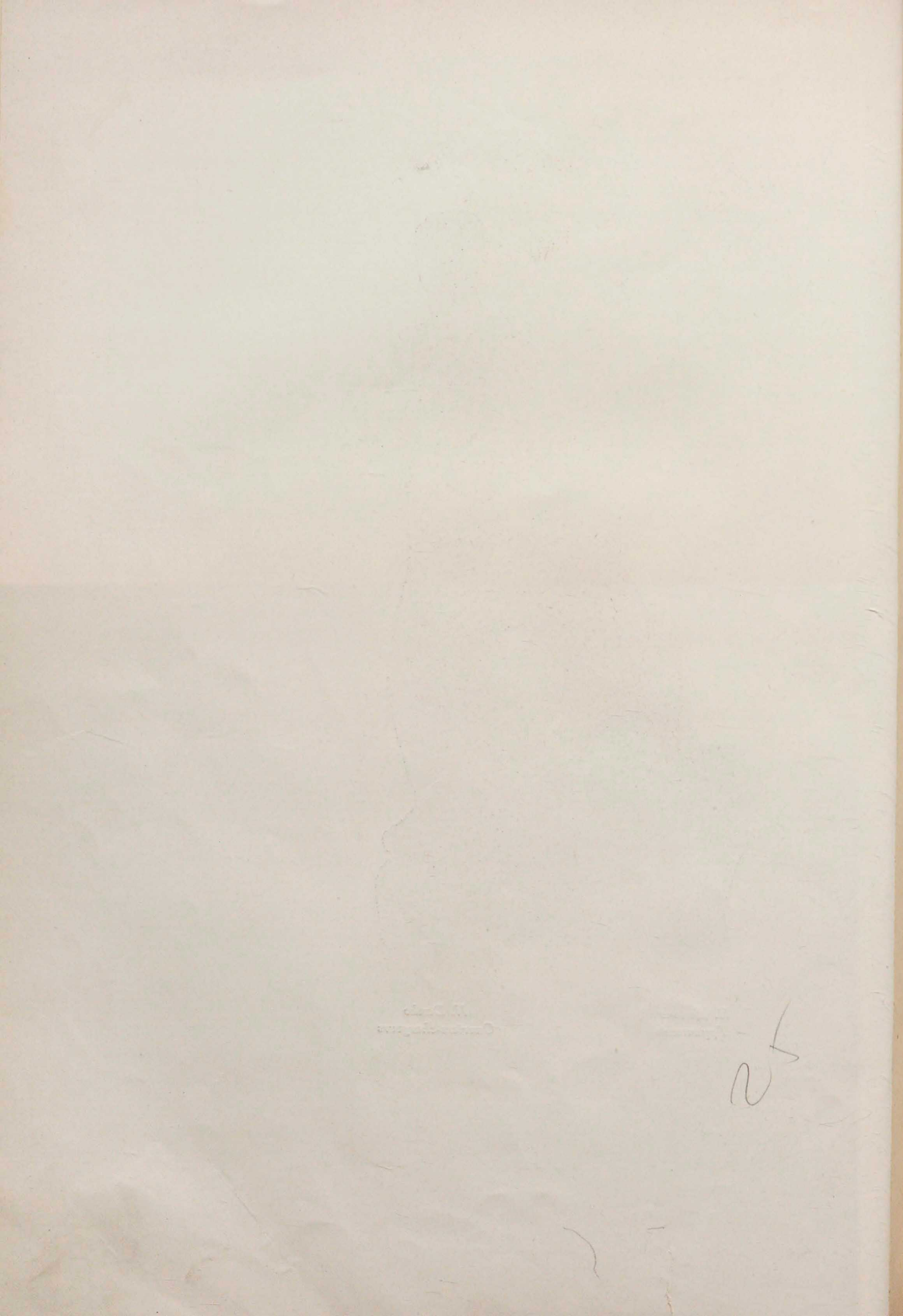
Мало удалась Н. Данько группа „Голод“: если бы она лепила его не по воображению, размышляя об ужасах голода в Поволжье, а посмотрела бы вокруг себя своими наблюдательными глазами, она нашла бы гораздо более



Н. Данько
Грузчики

N. Danko
Ouvriers-chargeurs

25 —

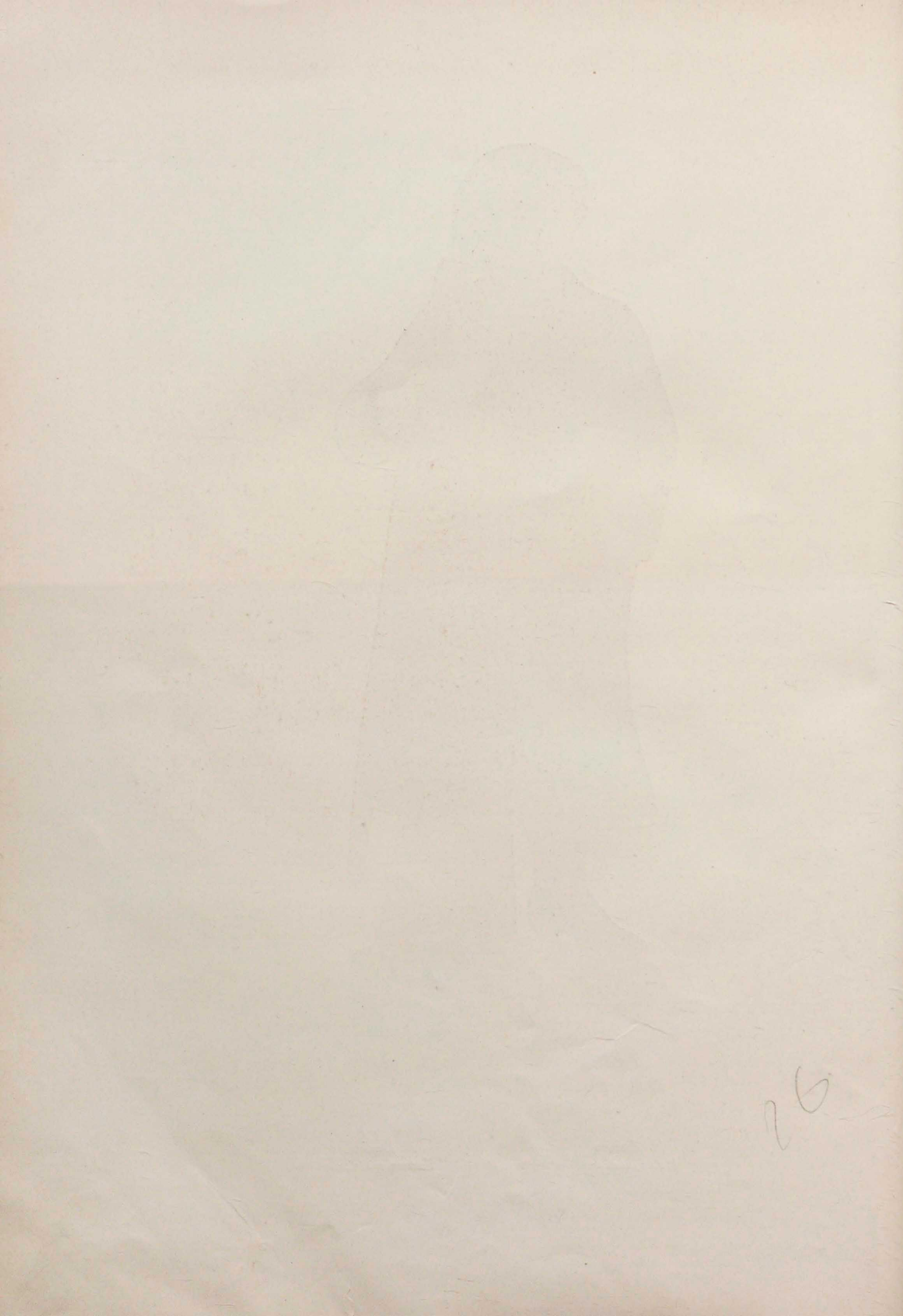




Н. Данько
Милиционерка

N. Danko
Femme milicien

26


26

убедительные формы для своей вещи, которая кажется скорее каким-то бестелесным фантомом, чем жуткой правдой, — страшное вышло нестрашным, потому что оно создано в голове, а не подсказано жизнью; нет форм, нет убедительности, нет нужды, — и, вообще, это вещь совершенно неудачная!

Н. Данько не была бы дочерью своего века, если бы не отдала дани театру: и у нее есть своя танцующая „Балерина Федорова 2-я“, есть и „Нижинский“. Но их поняла она совсем реально, — это просто портретные фигурки, совершенно лишенные всякой стилизации и поэтизации. Они не плохи, эти фигурки, особенно Нижинский с его необыкновенно упругими ногами, но право уж слишком много театра! Театр был таким увлечением для зажиточной городской среды, что художники, жившие в этой среде или для нее работавшие, не могли не реагировать на него; более глубоко понимавшие театр или случайные удачники работали для него при постановках, исполняли декорации, компоновали костюмы и т. д. Другие жили впечатлениями от театра или около театра, изображали Собинова, Шаляпина, Павлову, Карсавину. Все это были факты русской богатой городской среды, без коих ее нельзя представить в годы перед революцией, но эта среда теряла под ногами почву и мало думала об истинном содержании бытия. Война и революция показали ее легкомыслие и отсутствие твердых идеалов, и раз произошел такой переворот, прежнее содержание теряет свой интерес, почему и увлечение театром остыло. Театры могут оставаться полны народу, артисты могут иметь большой успех, но театральная жизнь уже перестала быть центром жизни города. Потому, быть может, эти фигурки Н. Данько оставляют нас равнодушными, — она как будто работала их без одушевления и лишь с присущим ей уменьем.



Шахматная фигурка, раб. Данько — *Echecs, par. N. Danko*

Впечатление от всей скульптуры Н. Данько в целом не может быть выражено одним словом: по характеру таланта она — только чистосердечный наблюдатель жизни, тонко замечающий ее формы и бессознательно угадывающий значение их; дочь благословенной, несколько наивной Украины, далекая от изысканности столицы, она оказалась почти единственным скульптором на

заводе в то время, когда здесь произошла полная перемена направления деятельности. Ей пришлось встать лицом перед событиями такой исключительной важности; она должна была ответить на запросы народа; она видела, что происходит в жизни, кто в ней действует; но создать стиль грандиозный, — как по формам, так и по содержанию соответствующий совершившемуся, — ей не по плечу. И тем не менее русский народ ей будет всегда глубоко благодарен, что она вернулась от театра и образов прошлого к образам настоящего, которые она тонко поняла и красиво воплотила. Со времени Николая I, при котором еще делались фигурки из жизни,—правда, часто весьма грубоватые,—действительность была вычеркнута из сюжетов скульптуры, и лишь революция вернула ей почетное место.

Не должно удивляться, что работам Н. Данько посвящается так много места: на 105 моделей, записанных в книге скульптурной мастерской с 1914 года, 60 принадлежат именно ей, 17 — Кузнецову, а остальным художникам — лишь по две, по три вещи. Таким образом в ней, в сущности, воплотилась вся деятельность завода за последние годы, так как В. В. Кузнецов, к глубокому сожалению, отошел от завода еще в 1918 году.

Следует с большим вниманием отнестись к только что появившейся первой скульптурной работе Е. Данько „Турчанка“. Экзотический сюжет как нельзя более соответствует характеру дарования этой новой силы, поскольку мы можем судить по ее живописным работам; изысканность и некоторая манерность формы, вместе с блистающей окраской, дает вещицу большого очарования. Но как по первым работам ее сестры совершенно нельзя было судить о тех путях, которыми пойдет ее талант, так и теперь мы еще не знаем, чем подарит нас это новое дарование.

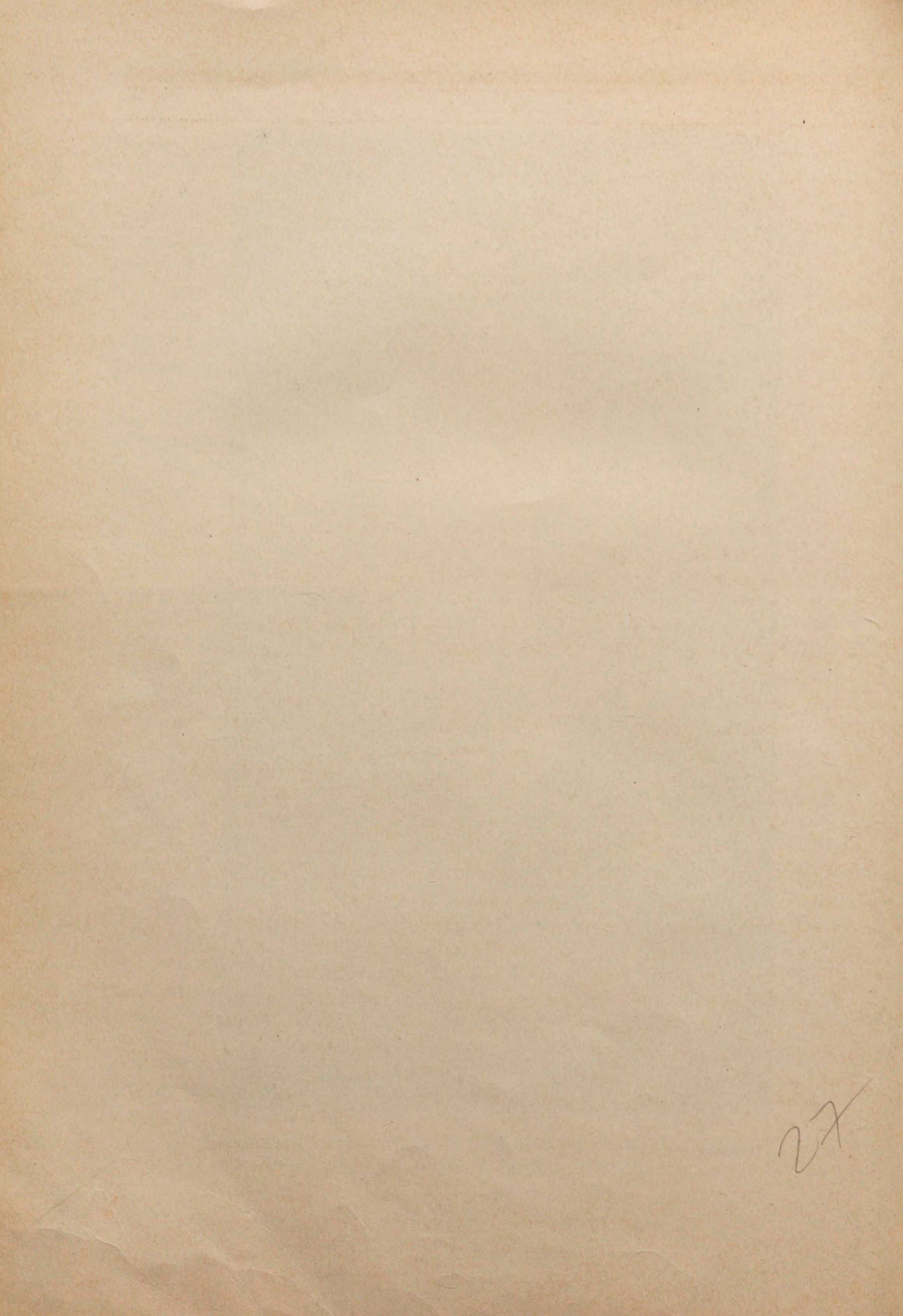
Как прекрасны открывшиеся, давно подготовляемые пути, как богата жизнь новыми переживаниями и... как мало людей с дарованием, которые захотели бы отдаться воплощению живой, опять получившей гражданство действительности, — в прекрасном материале, способном передать мысли художника со всем блеском красок, со всей изысканностью форм. Два-три не упомянутых нами до сих пор имени ничего не прибавят к сказанному, так как ничего ценного не дали. Между тем потребность в этих прелестных фарфоровых фигурках увеличивается; они повидимому займут опять то место, которое занимали 100 — 80 лет тому назад в русской жизни; опять они станут любимой игрушкой взрослых, зеркалом жизни и воплощением задушевных чувств. Необходим прилив художественного творчества в эту сторону. Пока этого последнего не произошло, завод должен возобновить фабрикацию некоторых старых моделей, частью забытых и заброшенных, как упомянутая раньше „Девушка с коромыслом“ из цикла моделей Венецианова, как маленькая фигурка времени Николая I „Фанни Эльснер“, как совсем неизвестная, но удивительно милая „Девушка в чепчике“ (подпись в тексте Colox sculpteur) и три модели Pradier. Этот же недостаток новых моделей, при все возрастающем интересе, побудил приобрести у наследников Серова „Похищение Европы“, а у К. Сомова — группу „На камне“.



Н. Данько кузнецов
Голод

N. Danko
La Famine

27



Те времена, когда скульптура входила, как постоянный элемент, в декоративные вещи, особенно в качестве украшений ваз, пьедесталов и т. п., постепенно сменились иными, нашедшими вкус к совершенно гладкостенным сосудам, покрытым подглазурной росписью, при чем применение скульптуры делается весьма затруднительным. Лишившись такого служебного назначения, скульптура приняла почти исключительно форму фигурки, почему этой последней и приходится уделять столь преимущественное место. Но, отдавая должное фигурке, как свободному, независимому скульптурному произведению, не следует забывать и благородной попытки последнего времени украсить скульптурой предметы декоративные или утилитарного назначения. О них уже было упомянуто при характеристике скульптур Кузнецова и Н. Данько, поэтому сейчас на них лишь кратко указывается, без дальнейшего детального описания.

Есть еще одна форма изделий завода, которая не может быть обойдена,— маски, отлитые с натуры (Петра I старая модель, Володарского и Калинина). И странно: сколь мало импонирует нам бюст Маркса, сделанный хорошим скульптором по фотографии, столь же сильно потрясает нас, казалось бы, механически сделанная, но зато снятая с самой натуры маска мертвого Володарского: в ней величие смерти столь же захватывает нас, как лицо мумии фараона Сети I.

Что же дал за время революции государственный фарфоровый завод в области скульптуры? Составит ли этот период эпоху как в истории завода, так и в истории русской скульптуры?

Да, это — эпоха и для завода, и для русской скульптуры вообще. Эпоха, правда, не давшая пока большого стиля, достойного событий, такого, какой в свое время Рашетт нашел для прославления Екатерины. Но не в разрешении формальной стороны, не в создании стиля значение этой эпохи, а в том, что она вернула фарфоровой скульптуре ее право называться действительно национальной формой искусства, так как вдохновение ее почерпнуто из переживаний всего народа и творится она для всех: любовь ко всем, кто живет и действует, кто борется и страдает, кто мечтает и наслаждается, руководила его художниками, и их создания вернули любовь к действительной жизни. Пусть ошибаются отдельные люди, пусть не легка эта действительность, но медленно и неустанно идет народ: он поднялся с места, он в пути, он действует; весь народ, а не избранники; весь он — жизнь; весь он — объект искусства. Художники инстинктом поняли это и в мир скульптурных образов вернули действительную жизнь; они доказали, что действительность не менее, а может быть и гораздо более прекрасна, чем минувшие времена и сказка на театральных подмостках.

Необходимо только, чтобы это любовное отношение к действительности не угасло в художниках, а их молодые силы не сбивались бы на то, что не соразмерно их художественному облику. Это не значит, что художник не может быть страстным, убежденным политиком, но им действительно надо быть, как

был Рюд, создавший бессмертную группу „Марсельезы“. Нет сомнения, они могут притти и у нас, но пока их нет. Надо помнить, что великая заслуга, великое мужество, если хотите, огромный истинно революционный шаг — вернуться к изображению жизни и разбудить любовь к людям. Этот шаг сделан во время революции и нет никакого сомнения, что под ее влиянием.

Мы имеем полное право сказать, что последние годы — эпоха, когда завоевано было новое содержание для русской фарфоровой скульптуры, и рядом с этим тускнеет все, что могло бы дать разрешение формальных стилистических задач. Но если новое содержание завоевало себе почетное место и вернуло фарфоровой фигурке ее значение, то надо помнить, что для этого должны были быть подготовлены пути, и сначала необходимо было вернуть ей действительно художественный облик; поэтому те годы перед революцией, когда шла работа в этом направлении, не могут быть в нашем представлении резко отделены от самых последних годов и являются революцией чисто художественной.

Итак, фарфоровая скульптура стала национальной потому, что вернулась по содержанию своему к народу. Она стала национальной также и потому, что от единоличного заказчика перешла к свободному покупателю, т.-е. она предоставила свои творения на обсуждение каждого: путем покупки каждый подает о ней свое мнение; это есть коллективное участие народа в скульптурных работах завода, и возвращение к такому способу распределения своих произведений есть эпоха в деятельности завода.

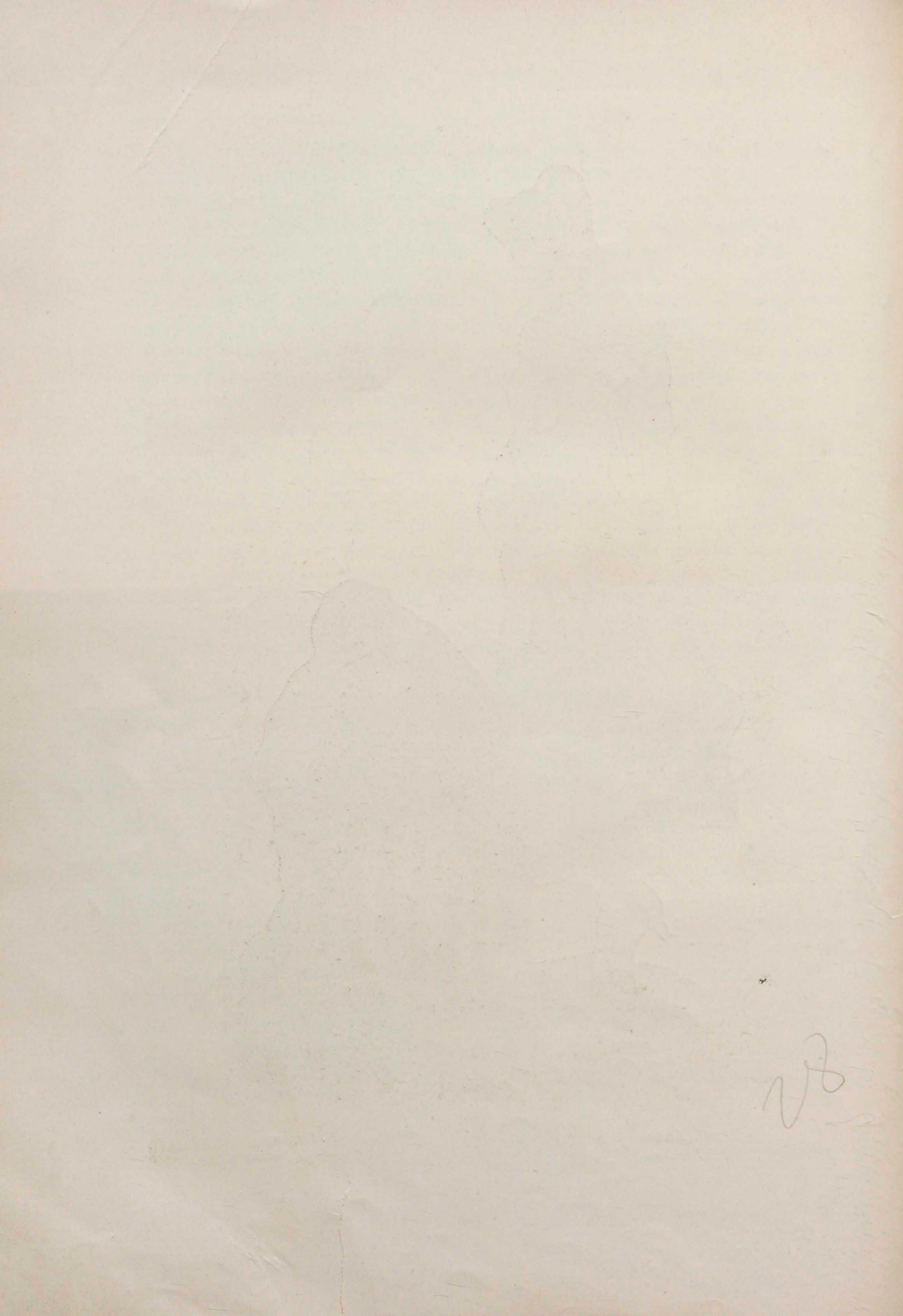
Завоевано новое содержание... Художникам необходимо напрячь все силы, чтобы оно не было потеряно!



Н. Данько
Гадалка

N. Danko
Diseuse de fortune

28

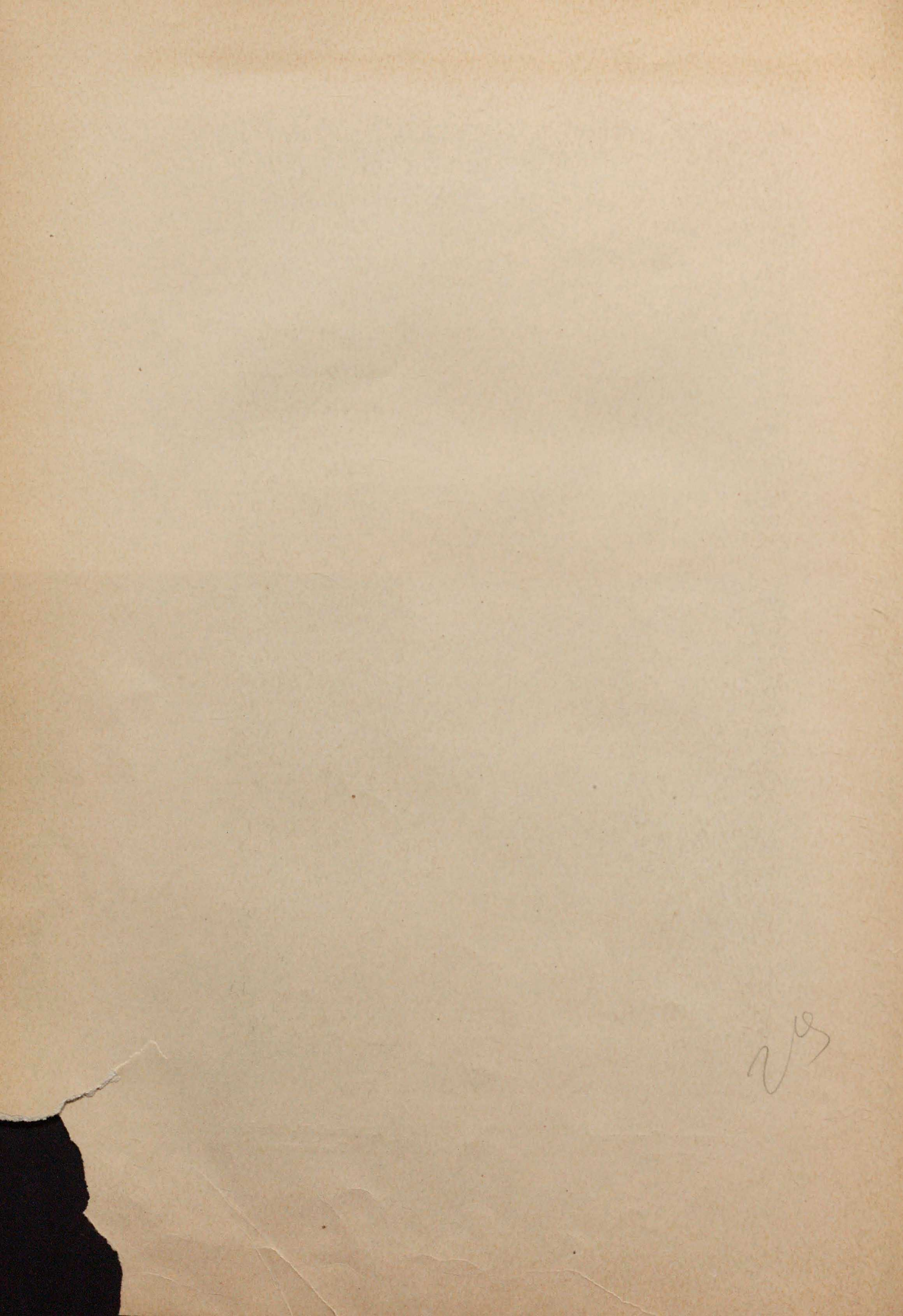




А. Брускетти-Митрохина
Буржуазка

A. Bruschetti-Mitrokhina
Une bourgeoise

29



M. FARMAKOVSKY

(conservateur au Musée Russe à Pétrograd).

LA SCULPTURE À LA MANUFACTURE DE PORCELAINE DE L'ÉTAT.

Sommaire.

La religion orthodoxe a toujours eu un préjugé contre la sculpture religieuse. Plus elle se faisait sentir sur la vie russe et en particulier dans le domaine de l'art, plus le libre développement de la sculpture en Russie se trouvait entravé. C'est ce qui explique que vers la fin du XVII siècle, nous ne trouvons en fait de sculpture russe que quelques statues en bois et quelques bas-reliefs en pierre.

Mais dès cette époque des indices nous font pressentir une époque plus heureuse pour la sculpture. Ces indices sont donnés par d'innombrables joujoux populaires en bois sculpté, en terre glaise, etc.

En apportant à la Russie l'émancipation de l'esprit, le XVIII siècle marqua le relâchement de l'influence de l'église et la porcelaine conquit aussitôt la place d'honneur, devenant pour le Russe non seulement l'ornement préféré, mais le plus noble moyen d'exprimer son goût passionné, son amour ardent pour la sculpture, si longtemps entravés par l'église.

Après l'apparition de ses premières figurines au coloris éclatant, mais aux formes un peu lourdes, la Manufacture Impériale, fondée en 1744, continua de se perfectionner. Sous le règne de Catherine II, elle produisit de nombreuses et charmantes figurines dont les plus intéressantes représentent des types divers essentiellement russes: petits bourgeois, marchands ambulants, ouvriers, etc...

Ce goût pour la vie populaire russe est d'autant plus remarquable qu'à l'époque dont nous parlons les classes inférieures se trouvaient encore en Russie en état de servage et que d'autre part, l'Europe entière était soumise à l'influence de la France dans le domaine de l'art. C'était alors la France seule qui inspirait les sujets aux artistes et c'étaient les dieux et les héros grecs qui étaient alors jugés dignes des honneurs de la sculpture.

Après le règne fastueux de Catherine II, le classicisme le plus sévère s'empara de l'art de la sculpture en Russie et, seules, les fabriques privées demeurèrent fidèles aux sujets nationaux et aux formes plus libres.

Jusque là les sculptures de la Manufacture Impériale avaient pu être considérées comme des oeuvres de l'art national, mais à partir du jour où la Manufacture perd tout contact avec le peuple et la vie populaire, son art créateur se trouve rapetissé au cadre de fournisseur de la cour impériale.

Parallèlement d'ailleurs, les fabriques Gardner, Popoff et autres continuaient de produire ces innombrables et délicieuses figurines aux sujets empruntés à la vie populaire, parfois très belles de formes et toujours essentiellement russes par leur humour.

La Grande Révolution de 1917 a restitué à la Manufacture de porcelaine son art créateur en lui donnant la possibilité d'entrer en contact avec le peuple.

Rappelons ici les noms de nos grands peintres Séroff et Somoff, qui doivent être considerés comme les précurseurs de la liberté actuelle dans le domaine de l'art. Ces grands artistes ont créé des formes essentiellement nouvelles d'une individualité exquise, mais ils ne travaillent qu'accidentellement dans le domaine de la sculpture à laquelle ils préfèrent toujours la peinture.

La Manufacture de l'État en reprenant sa liberté, puise ses sujets, ses émotions, son langage, pour ainsi dire, dans la vie actuelle et renouvelle aussi sans préjugé, les chefs d'oeuvres d'autrefois. Nationale, mais non chauvine, libre, mais non libertine, la sculpture ressuscitée nous offre des figurines de formes imprévues et distinguées, au coloris éclatant.

Rappelons au lecteur les noms de Kousnétzoff, qui dirigea l'atelier de sculpture jusqu'à 1919; de D. Ivanoff, artiste distingué; de m-lle N. Danko, directrice actuelle de l'atelier de sculpture, artiste d'un grand talent et d'une fécondité remarquable, et enfin de m-lle H. Danko, enlumineuse par excellence et créatrice de formes nouvelles d'une finesse exquise.

М. Л. ЕГОРОВА-КОТЛУБАЙ

(ассистент историко-бытового отдела Русского Музея)

Музей Государственного Фарфорового Завода

В 1844 г., ко дню столетия фарфорового завода, был открыт „зал для образцовых изделий", в котором выставлены были произведения завода от основания до последнего времени, и кроме того — изделия известных иностранных заводов.

В 1845 г. устройство музея закончилось; к прежним коллекциям присоединены многие предметы фарфора из кладовых Зимнего дворца. Музей все время пополнялся новыми изделиями: их покупали по случаю или выписывали через агентов. Для образцов выписывались также гипсовые модели, рисунки, книги и т. п.

Основание музея при заводе имело троякое значение. Во-первых, деятельность завода стала открыта для ознакомления более широких кругов, так как к осмотру коллекций и завода допускались разные лица, а не только высокопоставленные, как это было раньше. Во-вторых, музей приобретал большое значение непосредственно для внутренней творческой деятельности заводских работников: перед глазами последних развертывалась картина постепенного зарождения, развития и увядания различных форм в производственной деятельности завода. Необходимо отметить важное значение музея и в историческом смысле, так как коллекции его хранят бытовые предметы декоративного назначения, утвари и обстановки.

Впоследствии музей разросся, и коллекции его фарфора и стекла были размещены в помещениях по обе стороны вестибюля (воспр. в „Свободн. Худож". 1911, VIII, стр. 21).

Но в 1915 г. коллекциям музея пришлось уплотниться в двух залах, налево от вестибюля, так как помещение направо заняли под лазарет.

Коллекции музея, за исключением особенно хрупких предметов, в сентябре 1917 г. были эвакуированы в Петрозаводск, а в сентябре 1918 г. вновь возвращены и водворены на прежние места.

Таким образом, после некоторого перерыва музей снова стал доступен для обозрения. Помещение, занятое во время войны лазаретом, ныне отведено под клуб рабочих, музей же до сих пор находится в состоянии уплотнения.

15*

В первом зале размещены в шкапах и витринах коллекции фарфора и стекла государственных заводов и фарфор частных русских заводов. Во втором — фарфор и стекло иностранного происхождения и одна витрина, уставленная фарфором и стеклом времени Николая II последних лет.

Группировка материала в музее произведена по царствованиям. Для удобства обозрения и я буду придерживаться этой условной группировки, хотя при обозрении музейных коллекций всякий раз обнаруживается, что царствования, как таковые, не меняли сразу характера в деятельности завода, не служили резко отграниченными этапами в развитии его творчества. Те характерные черты, которые отмечены литературой в то или иное царствование, зарождались раньше и протекали дальше, развивались или увядали, не считаясь ни с началом ни с концом царствования какого-либо монарха.

Распределение материала в музее начинается с первого шкапа, находящегося у стены налево от входной двери. Предметы, изготовленные на заводе до времени Николая I, представлены в значительно меньшем количестве, и не могут поэтому всесторонне представить деятельности завода. Это вполне понятно, так как их пришлось собирать и приобретать впоследствии.

В первом шкапу помещены изделия завода времени Елизаветы, Екатерины II и Павла I.

Елизаветинские изделия, как первые шаги творческой работы завода, необычайно интересны. Есть вещи, о которых ничего не известно, и только предание сопровождает их до наших дней. Такова продолговатая чашечка с закругленными четырьмя углами. Глазурь ее пузырчатая и полна черных точек. Ее принято называть первым предметом, сделанным Виноградовым. И уже одним этим чашечка нам дорога. На ней нет ни марки — орла, ни цифрового обозначения рецепта Виноградовской массы, ошибочно указанных в тексте „Императорского Фарфорового Завода". В настоящий момент отсутствует даже блюдечко, воспроизведенное там же (рис. 6). О ней только и можно утвердительно сказать, что она представляет результат первых опытов с массою.

Крупных вещей нет: технические средства не позволили их выделывать. Наш завод заимствует формы и декоративные мотивы Мейссенского — первого фарфорового завода в Европе, законодателя в фарфоровом искусстве.

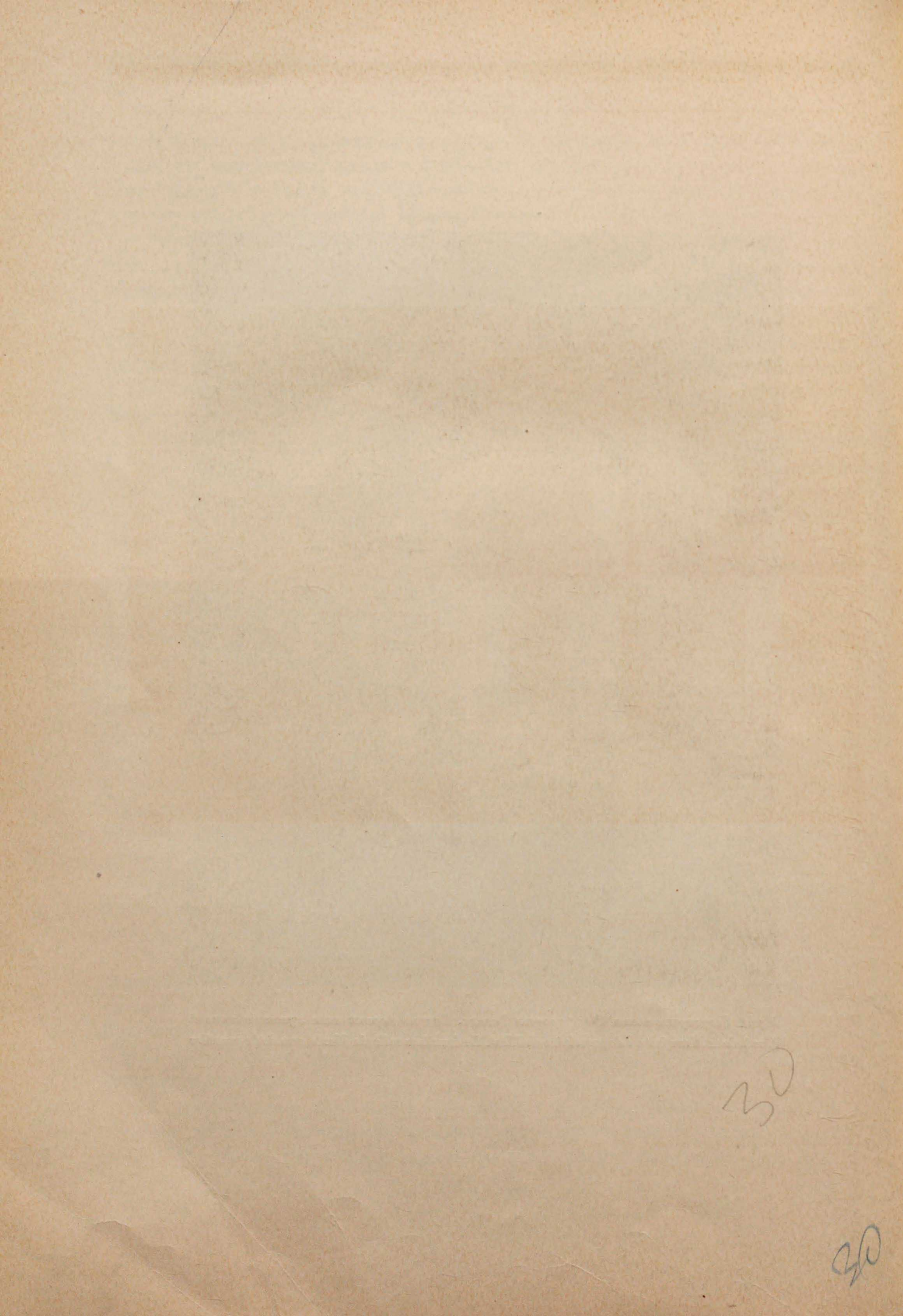
К ранним простейшим формам относится круглая чашечка с блюдцем, вся золоченая по красному грунту. В простом белом медальоне помещена полихромная живопись из жизни голландских крестьян (воспр. „И. Ф. З.", рис. 12). Подобная живопись, не связанная с формой предмета, не декоративная, постепенно развилась и впоследствии заняла выдающееся положение на нашем фарфоровом заводе.

К миниатюрным предметам относится кофейная чашечка с крышкой и блюдцем гр. Разумовского. На крышке вместо ручки посажен распускающийся розан, как самое простое и самое раннее скульптурное украшение (воспр.



Музей Государственного Фарфорового Завода. Вид из первого зала музея на второй
Musée de la Manufacture de porcelaine de l'Etat. La deuxième salle du Musée, vue de la première

30



„И. Ф. З.“, рис. 18). Скульптурно орнаментирована тарелка наподобие малиновой сетки с маленькими цветочками на местах пересечения.

Два черенка вилки и ножа покрыты легкой рельефной чешуей и украшены разбросанными мелкими цветочками, напоминающими ситец.

Интересны по форме две рюмочные передачи (реставрированные) с писанными птицами в медальонах.



Музей Государственного Фарфорового Завода *Musée de la Manufacture de porcelaine de l'Etat*

Из фигур, приписываемых Елизаветинскому времени, замечателен белый медведь на задних лапах.

Перечисленные выше формы и способы рельефного и живописного украшения стиля Елизаветинского рококо целиком переходят в Екатерининскую эпоху и получают дальнейшее развитие. После шестидесятых годов приобретает особую силу стиль Людовика XVI, более строгий.

Изделий Екатерининского времени немного. Продолжением Елизаветинского стиля служат круглое блюдо (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 64) и продолговатое, напоминающее своей формой металлический поднос (там же, рис. 65) с легким рельефом борта в виде плетенки. На дне обоих — крупный букет, по борту — мелкие, писанные полихромией.

Интересен чайник 1780 г. со сплошным цветным фоном из личного сервиза Екатерины II, весь покрытый позолотой и разбросанными букетами полихромных цветов (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 107). „Чем пестрее, тем лучше“ — так Екатерина выразила свое желание при заказе сервиза. Это — та пестрота и красочность, которая непрерывно живет в быту русского народа.

В стиле Людовика XVI сработана чрезвычайно изящная ажурная сухарница на ножке, овальной формы, с крышкой. На ручках и пояске — украшение из рельефного жемчужника, вся сухарница покрыта мелким золотым орнаментом.

Ни позолота, ни раскраска не заслоняют скульптурных форм, а только подчеркивают их и выдвигают на первый план. В этом отношении не менее прекрасна ваза с яйцевидным туловищем на ступенчатой подставке (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 81). Вся ваза белая, туловище ее обхватывает легкий золотой орнамент; нежными красочными пятнами выделяются лепной букет на крышке, букетики, выходящие из опрокинутых рогов изобилия, которыми заканчиваются ручки, и гирлянды цветов на оплечье и подставке.

В противоположной стороне залы на столе стоит очень изящный и простой письменный прибор, с легким рельефным орнаментом и золотыми надписями: „Указы Государыни Императрицы Екатерины II“ и „Собственноручный Заказъ Ея Императорского Величества“.

Из скульптурных произведений в этом же шкапу находится терракотовый бюст Екатерины II, исполненный Рашеттом по модели Шубина (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 54), да несколько терракотовых фигур из знаменитой серии „народностей России“.

Немногочисленные изделия завода времени Павла I как по своим формам, так и способу украшения продолжают стиль Людовика XVI, который, развиваясь в направлении большей строгости, переходит в стиль ампир.

Вероятно для личного употребления Павла предназначался белый глазурованный, слегка тронутый золотом, больших размеров письменный прибор, состоящий из четырех отдельных частей. Посредине на пьедестале с двумя орлами возвышается обелиск с вензелем „П. I“, увенчанный царской короной. У подножия обелиска разбросаны турецкие трофеи — оружие и знамена. По бокам — два подсвечника в виде пальмовых стволов, обвешанных также турецкими трофеями. Возле чернильницы и песочницы по паре амуров с атрибутами наук и искусств (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 144). По своему замыслу этот прибор напоминает Екатерининское время, от которого, к сожалению, музей не имеет подобных предметов (переданы в Эрмитаж).

Непосредственным продолжением типа изделий Екатерининского времени служит большая суповая миска с писанным сероватой сепией шотландским пейзажем в медальоне из полувенка золоченого плюща. Ручки сделаны в виде золоченых женских голов, в белой фате, с золотыми точками (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 148).

К предметам, сплошь покрытым цветным фоном, относится золотая сахарница с серым бортом, орнаментированным золотыми ромбиками с черными вставками.

Кобальтовый сервиз, изящный и строгий, с золотым орнаментом, оставляет белыми только медальоны с вензелем под княжеской короной.

Чашка-стаканчик с античными пейзажами в медальонах, писанными способом camaïeu (т.-е. одноцветно). Форма эта, робко появившаяся при Екатерине, при Павле вошла в моду. Она давала очень удобную поверхность для живописной декорации.



Музей Государственного Фарфорового завода *Musée de la Manufacture de porcelaine de l'État*

Две тарелки, с пейзажами в медальонах и серым меандровым орнаментом по золотому борту, представляют собою особенно многочисленный вид при Павле, который держится и при Александре I.

Чашечка „античного фасона" (воспр. „И. Ф. З.", рис. 170) с золотым пояском и черным медальоном напоминает классические формы, которые шире развиваются уже в царствование Александра I.

Второй шкап заключает в себе изделия завода времени Александра I. Их значительно больше, чем от предыдущих эпох, отчего ярче выступает накопление форм и способов декорации.

Пережитком времени Екатерины веет от небольшой вазы на ножке, с полуовоидным туловищем черного цвета, заканчивающимся внизу розеткой золо-

ченых лавровых листьев. Туловище обхватывается гирляндой писанных роз, ручками служат четыре белые с золотом козлиные головы (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 187).

Вазы Александровского времени заслуживают особого интереса. В своих формах они приближаются к греческим образцам. Но они состоят из нескольких частей; таким образом первоначальная идея вазы, как сосуда, стушевывается; в быту они приобретают лишь декоративное значение.

Особенным изяществом отличаются более ранние вазы. Таковы две пары ваз с овоидным стройным туловищем, украшенным живописью Свебаха на подобие самостоятельной картины в орнаментальной раме. Лепные золоченые ручки поднимаются выше венчика. Но они несколько различны по своей форме. На вазах, помещенных в шкапу (воспр. „И. Ф. З.“, таб. VII, рис. 7), — ручки угловатые, имеющие детские фигурки в своих основаниях. Вазы на окне (воспр. „И. Ф. З.“, таб. VII, рис. 5) обладают ручками в виде завитков с масками в них. Встречаются ручки в виде золоченых женских фигур, как на вазе, стоящей на окне, с синим фоном и золотыми каннелюрами по туловищу.

Сравнительно большой величины коричневая ваза на подоконнике, с ручками в виде облокотившихся на края венчика женских золоченых фигур в античных одеждах, интересна, как переходная форма к вазам времени Николая I воспр. „И. Ф. З.“, рис. 214).

В скульптурных изделиях завода с наибольшей яркостью отразился стиль ампир, спокойный и холодный, чуждый всякого нагромождения. Даже русские типы проникнуты этим спокойствием и величием.

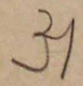
К раскрашенным фигурам принадлежат девушка с разбитым кувшином и водоноска в кокошнике и синем сарафане. В пару к последней подходит парень-водонос (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 198), сделанный по модели Ф. Толстого, к сожалению отсутствующий в музее.

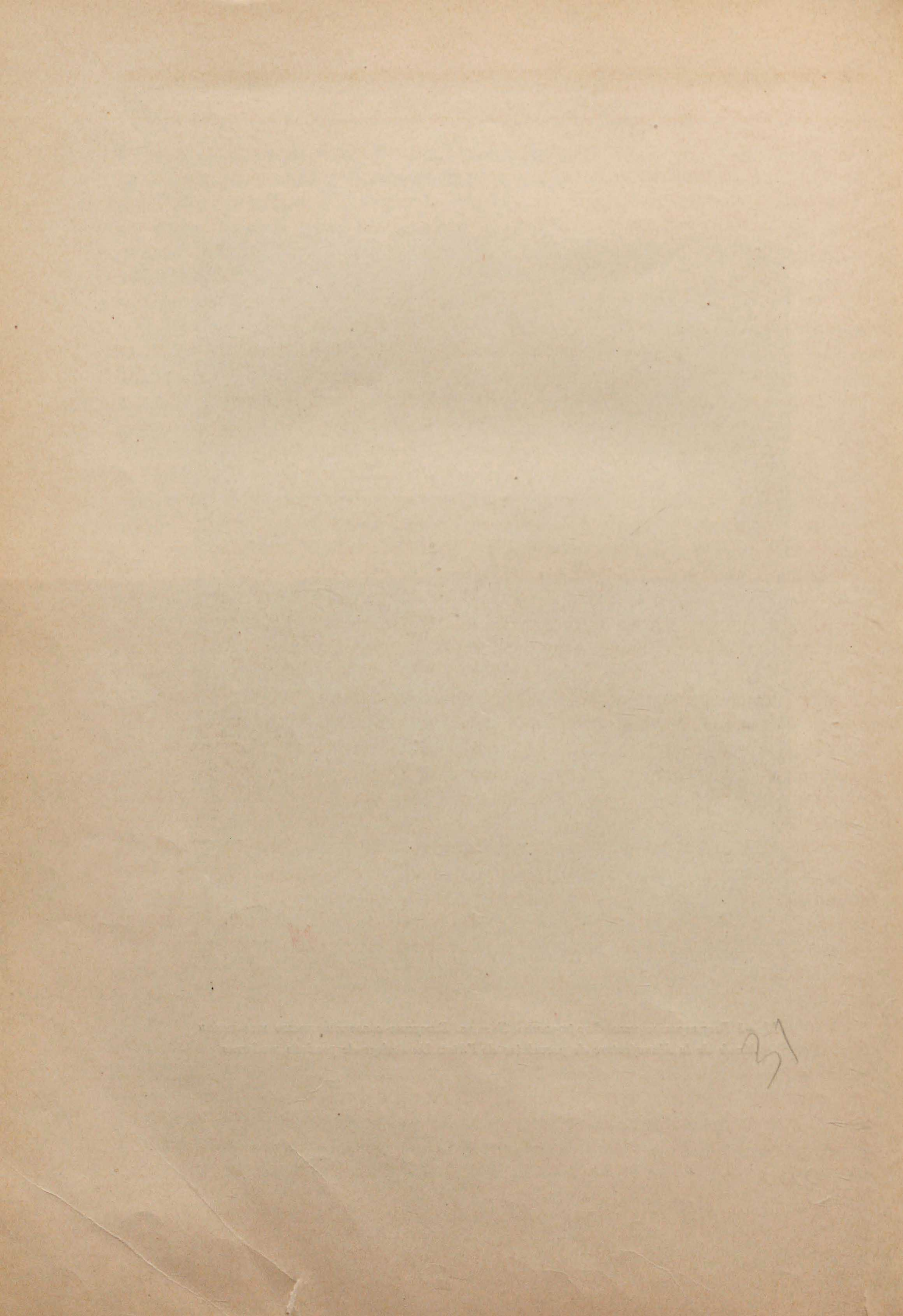
Фигуры иногда сплошь золотились. Таковы: группа „Первый шаг“ (ребенок отсутствует) и „Амур в шлеме“.

Белого бисквита аллегорическая фигура истории в виде женщины, сидящей на турецких трофеях и записывающей на овальном щите, окаймленном зеленым лавровым венком, победы Екатерины II 1769 — 1770 гг. По своему замыслу к этой фигуре примыкает ножка для вазы корзины. На пальмовом стволе — медальон с рельефным профилем Александра I. На него указывает гений славы. Сидящая фигура истории заносит в книгу победы Александра. Подобные сюжеты не могли развиться, так как Александру чужда была рекламная жилка, нередко вдохновлявшая художников его „мудрой бабки“. К числу многочисленной белой скульптуры относятся всевозможные вариации ножек к ажурным корзинкам.

На предметах посуды также отразился стиль ампир. Прелестен и скромен белый сливочник в виде опрокинутой каски с мелким орнаментом вокруг борта (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 192). Но в посуде, как и в вазах, больше красочно-

Музей Государственного Фарфорового Завода. Витрина с современными изделиями
Musée de la Manufacture de porcelaine de l'Etat. Un étalage de produits modernes





сти и пестроты. Чашечка-стаканчик на трех ножках, вся золоченая. На ней темно-красные медальоны с рельефными бисквитными профилями Александра I и Елизаветы Алексеевны (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 185). „Гурьевский“ сервиз, преподнесенный заводом для Петергофского дворца, темно-красный с золотыми масками и густым орнаментом из золотых веток плюща. В медальонах пестрыми красками писаны виды Петербурга.

Необходимо отметить появление тарелок с народными типами, расписанных Свебахом (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 1, 3, 6 и 8 на таб. VII). В данном случае тарелка утрачивает свое назначение и превращается в картинку, рамкой которой оказывается орнаментированный борт.

Как выше упомянуто, музей основан в царствование Николая I. Естественно, что изделия этого времени в нем находятся в очень большом количестве. Входная дверь в музей украшена пластинками из фарфора с живописью в помпеянском духе. Арка, соединяющая первую залу со второй, выложена голубыми плитками с рельефными белыми розетками. Далее в музее имеются стенники, канделябры, люстра и диван со вставленными фарфоровыми пластинками. Множество предметов отразило в себе большое количество стилей, но в формах уже умерших, ибо они повторяли только прошлое.

В таком положении находился даже стиль ампир, самый близкий к эпохе. Повторяются формы в миске с лебедями в третьем шкапу (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 260), в темно-кобальтовой вазе с золотыми пальметками (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 250) и др. Но особенно типичными для этой эпохи надо считать две вазы в форме тритона с продолжением в виде рога изобилия. Фон ваз малиновый, бывший в большой моде, с мелким золотым орнаментом.

Из сервизов к стилю ампир приближаются „Бабьегонский“ (название по дворцу), и „Министерский“. Первый декорирован густым золотым венцом плюща по серому фону борта, второй — по ярко-голубому фону борта золотым орнаментом.

Примером редко применявшегося стиля Людовика XVI являются две вазы, стоящие на тумбе у окна и на подставке-диване. Вторая украшена лепными, раскрашенными в сочных красках цветами, виноградными лозами с гроздьями и тремя птицами на месте ручек и на крышке (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 282). К этой же группе можно отнести большие бисквитовые часы работы Рейналя, помещенные на кронштейне в простенке перед аркою (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 273).

К стилю Людовика XVI приближается кобальтовый сервиз Зимнего дворца, покрытый золотым орнаментом в виде сетки, с полихромными букетами цветов в медальонах.

Более отдаленный стиль рококо проявился с особенной силой. Сюда относятся: умывальный прибор и чернильница в шкапу, стенники, люстра, рамы зеркал, а также пышный царскосельский банкетный сервиз, украшенный лепными рокайлями, тронутый синей краской, с букетами полихромных цветов под Севр.

Но причудливей всего ваза на тумбе у первого окна (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 275), поражающая своей виртуозностью в технике. Капризная по форме, вся состоящая из золоченых рокайлей и полихромных лепных цветов, она представляет грандиозное увеличение маленького флакончика завода Чельси.

На заводе к изделиям применяются также средневековые стили в их русском, готическом и восточном проявлениях.

„Кремлевский“ коронационный сервиз 1826 г. (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 334) составлен по рисункам академика Солнцева, вдохновленного кремлевской *эмалевой* тарелкой Наталии Кирилловны. В том же „русском“ стиле и ваза на шкапу (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 328).

В шкапу находится сервиз, который прямо и называется „готическим“ (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 327).

На шкапу стоят две зеленые вазы в „китайском“ стиле (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 287).

Увлекались и более отдаленными временами. На шкапу стоит большая ваза под этрусскую, а в шкапу целый ряд предметов имитирует античную посуду.

Даже Египет проявил свою власть над этим временем, о чем свидетельствуют две большие вазы на шкапу с рельефною живописью под египетскую (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 254).

Создавая все новые и новые изделия, работники завода не уставали имитировать не только всевозможные стили, но и самую природу. У арки на тумбах стоят две вазы из Ораниенбаумского дворца с „фоном, изображающим до полной иллюзии малахит“. Орнамент отличается глубоким блеском и прочностью золочения, секрет которого утерян. Фасад обеих ваз расписан по оригиналам, хранящимся в библиотеке завода (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 247).

По тонкости исполнения совершенно исключительное место в керамике занимают лепные цветы мастера Иванова, собранные в прекрасные букеты и помещенные на бледно-голубых пластах Уэджвудовского тона. Они находятся в разных местах музея, но особенно выделяются букеты в амбразуре окна и на столе (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 335).

Картинная живопись на вазах и тарелках, получившая широкое распространение при Александре I, в Николаевское время развилась необычайно. Не только тарелки и вазы (расставленные на окнах и на тумбах в обеих залах и на лестнице), размеры которых значительно увеличились, украшались картинною живописью. Последнюю перенесли даже, как нечто самостоятельное, на фарфоровые пласты. Таковы: пласт с копией картины Жирардо „Старуха“, работы Миронова (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 293), „Соколиная охота“ — копия с картины Вувермана, работы Корнилова (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 284), „Мадонна“ — копия с картины итальянской школы, работы Мещерякова (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 294) и др.

Изделия завода времени Александра II находятся в музее также в довольно большом количестве. Они не отличаются ни самостоятельностью форм, ни разнообразием.



Музей Государственного Фарфорового завода

Musée de la Manufacture de porcelaine de l'État

На тумбе у первого шкапа стоит грандиозная ваза розового фона с писанным полихромным букетом цветов Красовского, с богатым лепным и писанным золоченым орнаментом (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 351). Такого же типа, называемого „бандо“, стоят вазы у средних окон, с живописью А. Кирсанова (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 363).

Изготовлялись вазы в виде чаши. В музее такие вазы расписаны Красовским вокруг туловища гирляндами натуралистических цветов. У окна на тумбах стоят кобальтовые вазы, а у витрин — подражающие серому камню (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 364).

В дальнем углу стоит знаменитая ваза, получившая почетный диплом на Венской выставке в 1873 г. Необычайность ее формы объясняется тем, что она наскоро была собрана из разнородных частей, составленных по проектам Босэ и Шписа. Ваза терракотового цвета, щедро украшена золоченым лепным орнаментом. Средний пояс туловища сплошь покрыт живописью: на фоне пейзажа мчится хоровод амуров. Не только форма вазы, но и живопись являются примером коллективного творчества, так как ее начал мастер Тарачков, закончил Миронов по эскизам Босэ, а пейзаж подрисовал художник Фрике (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 368).

Между двух витрин стоит белая бисквитовая ваза, интересная своим живописным рельефом вокруг туловища в характере Шписа (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 353).

К 70-м годам исчезают большие формы ваз, параллельно с окончанием живописного периода, от которого остались пласты. Особенно выделяется прекрасный пласт с живописью А. Липпольда, изображающий святого с черепом по картине Герарда Дау (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 349).

Скульптура этого времени представлена в двух шкапах — №№ 8 и 9. Все белые фигуры и группы — скульптора Шписа, начавшего работать на заводе еще при Николае I. Сюжеты необычайно разнообразны, но все они проникнуты одним сентиментальным настроением. В большинстве случаев его фигуры парные — это: малоросс и малоросска, болгарин и болгарка, Амур и Психея, сатир и вакханка и др. Не малое количество и групп сработал Шпис: подруги, сербы, крестьянская семья и мн. др. (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 360 — 362, 365 — 367 и табл. IX). В виде исключения в шкапу № 4 стоят раскрашенные фигурки пляшущих крестьянина и крестьянки.

Сервизы, предметы посуды и другие не очень крупные хранятся в шкапу № 4. В русском стиле, так называемом „избенном“, сработаны tête-à-tête с изображением на подносе хором Романовых и с портретами царей на сосудах (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 374 и 373). Фон лиловый, золоченые рельефные украшения напоминают резьбу по дереву, ручки и крышки по своим формам походят также на деревянные.

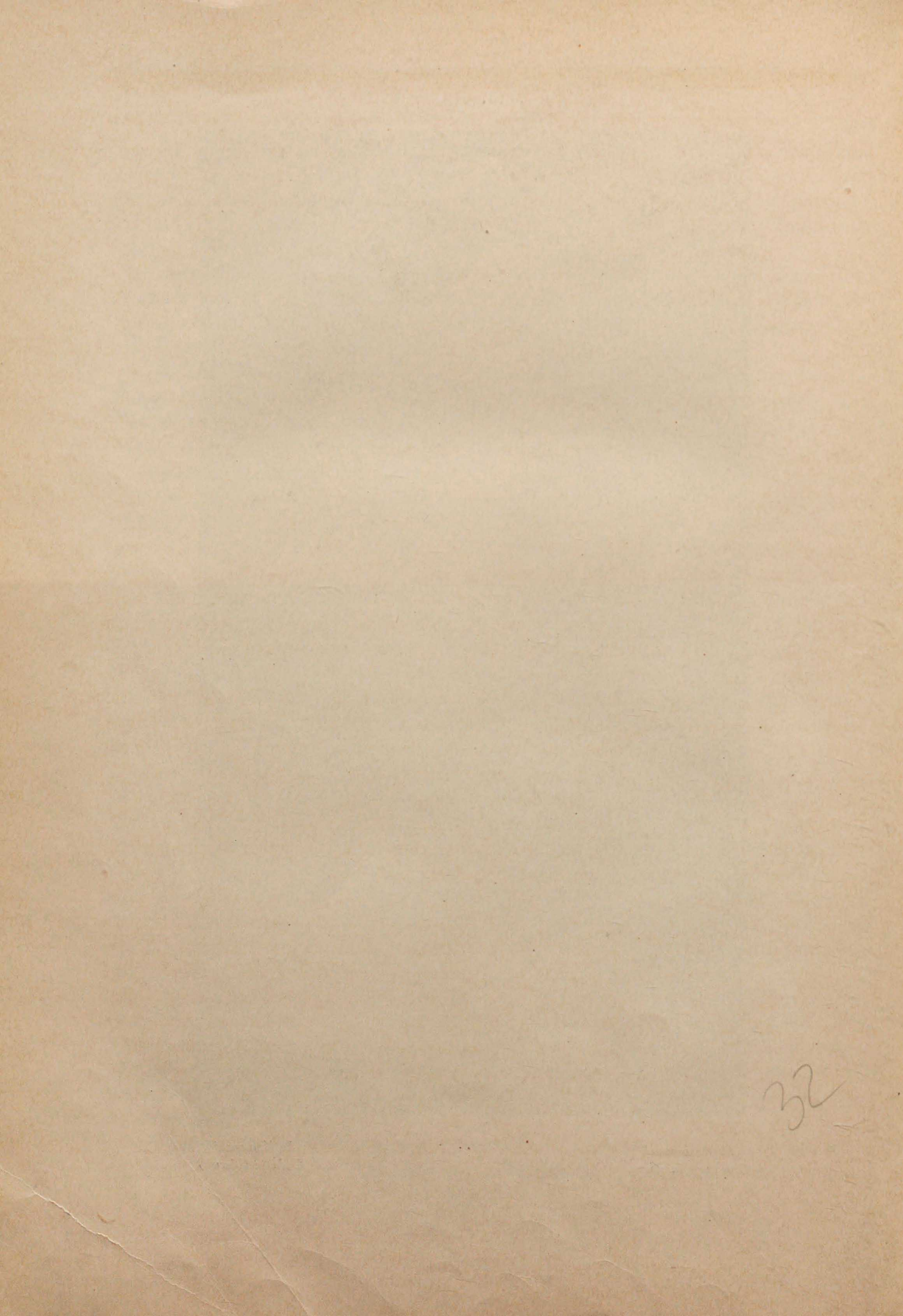
Сервиз „Ливадия“ относится к такому же „русскому“ стилю, затейливому по формам, похожим на металлические. По черному борту расположены синие



П. Каменский
Офелия (бисквит)

P. Kamenski
Ophélie (biscuit)

202


32

и зеленые вставки в золотой рамке из веревок и якорей. В них помещаются эмблемы царской власти и государственный герб. В этом же шкапу находятся бирюзовые чашки, украшенные золоченым рельефом и миниатюрными портретами царей дома Романовых (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 380).

Среди остальной массы предметов встречаются знакомые формы, уже раньше повторявшиеся. В миниатюрной живописи, кроме излюбленных амуров, встречаются игривые сюжеты, например, на одной из чашек изображена Венера, похитившая у Амура лук (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 378).

При Александре III установился обычай, чтобы вещи нового рисунка изготовлялись только в двух экземплярах: один предназначался для двора, другой для образца сохранялся на заводе. Изделия этого времени помещены в шкапу № 5, а вазы — в разных местах музея. В подражание другим европейским заводам сработаны две малиновые чашки с черными вставками с золотом (под Вену), чашка и тарелка с зелеными шашками по борту и птицами в медальонах (под Севр) и др.

„Рафаэлевский“ сервиз закончен только в 1903 г. (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 402—405). Его составлением лично интересовался Александр III и неоднократно делал свои указания. Богатый орнамент сервиза заимствован из Ватиканской фресковой росписи Рафаэлевских лож.

На чашке с вензелем и портретом Александра III, сплошь золоченой, борт орнаментирован чередующимися черными и серебряными шашками и плетением платиной и черной краской в книжном стиле.

Увлечение в Европейском керамическом мире китайской техникой — монохромными глазурями большого огня — передалось и нам. Но из многочисленных цветов китайской керамики нашему заводу в период Александра III удался только ярко-красный цвет „rouge flammé“, как, например, на большой вазе японской формы с гофрированным венцом, у окна. Такая форма ваз была в моде. У другого окна стоит ваза подобная предыдущей, но с иной декорацией: голубой фон расписан китайскими птицами и натуралистическими лилиями.

Находящиеся в музее садовые табуретки в виде боченков не менее были в моде. Особенно же ярко выделяются вещи с совершенно новыми приемами в европейском керамическом искусстве — с живописью горновыми красками по черепу (подглазурная живопись). Эта старинная техника в китайском и японском искусстве через Копенгагенский королевский завод перекинулась к нам.

Фарфор с подглазурной живописью дает примеры разнообразных приемов. Ваза с тростником и цаплей (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 438) и ваза со змеями (там же, рис. 435) — копии с копенгагенских оригиналов, с углубленным фоном, который достигнут подрезыванием сырой массы. На вазах с попугаями (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 438) и с какаду — применен легкий рельеф. Вазы предпочитаются из одного куска, чем возвращается их настоящее значение — сосуда.

В музее находится много ваз этого времени совершенно белых, со скульптурной орнаментацией.

Примерами подглазурной техники pâte sur pâte (масса на массе), впервые появившейся на Севрском заводе, являются несколько тарелок и круглые медальоны, сделанные по рисункам Ф. Толстого в память отечественной войны.

В шкапу находятся фисташковая и кофейная чашки, покрытые рельефной чешуей, изготовленные в Лиможе, на нашем же заводе только расписанные.

Среди многочисленных достижений завода выделяется статуя Офелии, П. П. Каменского, изготовленная в 1891 г. Величина ее (кажется, единственная в мире) поражает, — она достигает 1 арш. 13½ верш.

Три витрины наполнены разнообразными изделиями завода из времени последнего царствования. Кроме того, крупные предметы размещены в разных местах музея.

Вазы с подглазурною живописью при Николае II на заводе вырабатываются по собственным этюдам русских художников с сюжетами цветов, животных и типичных русских пейзажей. Это все вазы-сосуды, очень несложные по своим формам и очень керамичные. По яркости красок они дают превосходные образцы. У окна стоит большая, широкая и низкая ваза, расписанная Е. И. Кордес в виде водной глубины с рыбами. В витрине стоят расписанные А. Зоне: громадная ваза с белыми медведями, ваза с борзыми и ваза с петухами. На витрине во второй зале стоят вазы с пейзажами. Ваза, расписанная Кленовской, выделяется своим густо-зеленым суровым пейзажем.

Между двух витрин стоит ярко-красный горшок больших размеров, как пример цветной глазури (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 460). На вазе нарочито первобытной формы цветная глазурь отложилась кристаллами (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 476).

В последние годы царствования опять вернулись к муфельной живописи на вазах и к старым, уже готовым формам. Среди многочисленных ваз особенно выделяется своей величиной, богатством орнамента и прекрасной живописью „ваза мира“, предназначенная для дворца мира в Гааге в 1914 г. Но вследствие начавшейся войны ваза осталась в музее. Живопись на ней исполнена Кирсановым, скопировавшим Эрмитажную картину Рафаэля „Св. Георгий“.

Скульптура опять завоевывает свое положение на заводе. „Мученица“, „Невольница“ и „Усталость“ А. Вернер (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 485, 487, 488), „Последний вздох корабля“ Адамсона (там же, рис. 468) — все это большие вещи из белого бисквита, хотя и не такие грандиозные, как статуя Офелии. Среди них выделяется группа „Похищение Европы“ Серова.

В крупном размере представлены раскрашенные фигуры русских народностей, воспроизводящие типы этнографического отдела Русского Музея (воспр. „Свободн. Художествам“, 1911, VIII).

Серия лепных комических животных, работы Тимуса, представлена, наоборот, в маленьком масштабе (воспр. „И. Ф. З.“, рис. 465).

Возвратом к небольшим раскрашенным фигуркам являются работы Сомова, Данько, Судьбинина и др.

Из сервизов особенное внимание обращает на себя tête-à-tête, изготовленный по рисунку Е. Е. Лансере. По белому фону разбросаны синие крапинки в виде слезинок, а в овальных медальонах изображены сценки из „Евгения Онегина". Другой своеобразный tête-à-tête расписан золотыми полосками, в белых промежутках расположен черный горошек, по борту блеклокрасные розочки с черными листьями, а на крышечках — такие же розочки лепные.

Кроме фарфора, в музее имеется несколько витрин с русским и иноземным стеклом. Описание стекла не входит в нашу задачу, но как пример высокого достижения государственного стеклянного завода интересно отметить стеклянную вазу-яйцо последних лет дореволюционного времени. На чудесном светло-оливковом золотистом фоне облаков и церковной архитектуры представлены темные фигуры святых.

Красочным пятном выделяются витрины с фарфором революционного времени. Яркость и пестрота словно вырвались из цепей и шумно празднуют свою свободу, наслаждаясь ею и злоупотребляя ею.

Чайники и чашки Щекотихиной своей пестрой живописью превосходят знаменитый „трактирный" стиль. В витрине встречаются чашки с живописью растений, листья которых перегибаются через венчик и забираются во внутренность чашки.

Много динамики в росписи тарелок Вычегжанина, орнамент и надписи которого проходят среди разметавшихся молний (воспр. в книге Э. Ф. Голлербаха: „Фарфор Гос. Завода", рис. на стр. 10, 11, 13).

Продуманные теории нарушаются.

Жизнь диктует свои законы.

Когда-то наивный иконописец писал душеспасительные изречения на лентах, выходящих изо рта святых, а в XX веке живописцы заставляют говорить фарфор и даже выкрикивать те лозунги, которые должны греметь на весь мир. „Царству рабочих и крестьян не будет конца" — так гласит круглое блюдо, расписанное Тимаревым. Вместо солнца сияет пятиконечная звезда; на первом плане — два кузнеца у наковальни, на заднем — крестьяне распахивают землю. Круглое блюдо Кобылецкой с газетами Петрограда не только дает оригинальный пример декорации, но также является интересным историческим памятником.

Вместе с яркостью и пестротой всюду врывается элемент сказки: то Месяц Месяцович на чайнике Щекотихиной, то солнечный лик на поддоне кофейного сервиза Адамовича, то парни и девушки, рабочие и крестьяне являются в каком-то идеальном аспекте, как, например, на тарелке Щекотихиной: „Нитки мотают" и др.

Пляска красок все же не может заглушить других элементов. На-ряду с ней настойчиво идет стройная, дисциплинированная и гармоничная роспись Чехонина и Кобылецкой.

Интересно отметить тарелки Л. Гауш с портретами Декабристов с орнаментированным бортом. Это все тарелки-картины, известные нам со времени Александра I. На самой верхней полке большой витрины находится ваза с живописью Тимарева, проникнутой лирическим настроением.

Скульптура сформована из мягкого фарфора, вошедшего в употребление несколько раньше революции. На полке витрины, обращенной к окну, в центральном месте стоит фигурка балерины Т. Карсавиной, в сказочной роли „Жарптицы". Такой же характер носит группа В. Кузнецова „Конек-горбунок с Иванушкой-дурачком" (воспр. Голлербах, „Фарфор Гос. Завода", рис. на стр. 27). Многочисленные трубки и зонтичные ручки Н. Данько воплощают народные и восточные мотивы, которые в наших русских сказках так дружно переплетаются. Именно сказкой веет от этих трубок — головок цыганки, турка в пестрой чалме, одалиски в тюрбане, девушки с косами в венке из роз, старика с белокурой головой и т. д. и т. д. В этих образах совершенно тонут современные реалистические типы вроде „дамы в шляпе" или „молодого рабочего".

Скульптурные мотивы с таким настроением переносятся Н. Данько в посудные формы и оживляют их. Выразительны эти кружки-головы, напр., „Молоко" (воспр. Голлербах, „Фарфор Гос. Завода", рис. на стр. 30), горчичница „Горькая баба", масленка „Широкая масленица" и т. д. Большинство произведений Н. Данько расписаны ее сестрой Е. Данько.

Наши скульпторы — не только сказочники, они обладают зорким глазом и умеют из самой жизни выхватить свои фигуры. Восхитительны своею правдой фигуры: красногвардейца — В. Кузнецова, красноармейца и милиционерки — Н. Данько, буржуазки — Брускетти и др. Очень хорошо для пепельницы приспособлена сидящая фигурка крестьянки с приподнятым за края передником.

Заканчивая обзор витрин с современным фарфором, можно сказать, что уже дано много свежего и нового, еще больше хочется ждать от дальнейшей деятельности завода.

Кроме богатого собрания изделий самого государственного фарфорового завода, музей имеет некоторые образцы частных русских заводов, размещенные в двух шкапах, №№ 10 и 11. Интересны орденские сервизы знаменитого завода Гарднера, а также фигурки из раннего периода его деятельности. Тут же выставлены стройные вещи завода Попова, пестрые и яркие — заводов Миклашевского и Батенина и других мелких заводов в небольшом количестве. Из фаянсов выделяются своим изяществом изделия Киево-Межигорского завода. Отпечаток оригинальности и самобытности носят изделия русских заводов — их всегда можно выделить среди массы других изделий.

Фарфор иностранного происхождения размещен в шкапах во второй зале. В наибольшем количестве представлен Мейссенский завод. Вазы, канделябры, подсвечники, посуда, фигуры сентиментального характера, группа „Брюлевского

портного“ и т. д. Интересна часть „Андреевского“ сервиза с блюдами различных форм и мисками баро́чных форм, на ножках, с крышками, украшенными лепными раками и овощами.

В шкапу, у противоположной стены залы, помещены изделия Венского и Берлинского заводов. Зоргенталевский период Венского завода представлен малиновыми вазами и мисками с исторической живописью. На средней полке находится tête-à-tête с коричневым фоном, с медальонами, расписанными античными мифологическими мотивами разными красками. Редкая группа завода Херенд изображает амура-аббата, исповедующего девиц.

Берлинский завод представлен несколькими фигурами и предметами посуды, из них интересны чашечка-стаканчик с портретом Фридриха Великого, с блюдцем, на котором написаны даты всех побед семилетней войны. На верхней полке размещены изделия наиболее поздние.

В следующем шкапу помещаются изделия Севра, главным образом времени Луи Филиппа. Из тарелок интересны прототипы для царскосельского банкетного сервиза.

В соседнем шкапу помещены изделия французских заводов, отличающиеся стройностью своих форм.

В шкапу у окна выставлены изделия английских заводов. „Каменные“ изделия Уэджвуда дают образцы трех типов: 1) черные (bazaltware), 2) кремовые (gueenesware) и 3) с белым рельефом на бледно-голубом фоне (jasperware).

Шкап, находящийся налево от арки, занят китайскими и японскими изделиями, среди которых выделяется серая ваза с крупными „краклэ“.

Рядом стоящие шкапы заключают в себе изделия датского завода, Нимфенбурга и Севра, при изготовлении которых были применены заимствованные у Китая старинные технические приемы керамики.

Заканчивая беглый обзор, необходимо оговориться, что в этой краткой статье далеко не исчерпан весь богатый материал музея [1]).

При составлении данной статьи одним из существенных пособий служила рукописная работа Э. К. Кверфельда, находящаяся в распоряжении государственного завода. Эта рукопись была мне полезна при изучении музея на месте.

М. Егорова-Котлубай

[1]) Кроме репродукций, здесь указанных, воспроизведения современных изделий Государственного фарфорового завода имеются в журн. „Художественный Труд“, изд. Отдела изобразительных искусств при Нар. Ком. Просв., выпуск I, Петербург, 1919 (статья „Государственный Фарфоровый Завод“), в журн. „Русское Искусство“ № 2—3, 1923 (в статье Э. Голлербаха „Государственный Фарфоровый Завод и художники“) и в журн. „Петроград“, № 13. 7 ноября 1923 г. (статья того же автора).

M. L. ÉGOROFF

(adjoint au Musée Russe)

LE MUSÉE DE LA MANUFACTURE DE PORCELAINE DE L'ÉTAT

Le Musée de la Manufacture de porcelaine de l'État a deux salles: les armoires et les vitrines de la première contiennent les collections de porcelaine et de verrerie fabriquées par la Manufacture de l'État et les manufactures privées russes; dans la seconde sont conservées la porcelaine et la verrerie de provenance étrangère et une vitrine y est consacrée à l'époque de Nicolas II. Les objets y sont groupés d'après les règnes, en commençant par celui de l'impératrice Elisabeth.

Une vitrine à part contient les produits des cinq dernières années, de 1917 à 1922.

Список скульптурных произведений, выполненных на государственном фарфоровом заводе с 1914 по 1922 год

(Составил М. Фармаковский на основании книги моделей скульптурной мастерской завода и по указаниям заведующей мастерской Н. Я. Данько).

МАСТЕР И НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	Время исполнения художником или поступления на завод	ГДЕ ИЗДАНО
Обер, Артемий Лаврентиевич		
1. Фигура „Волк“	Старая модель.	И. Ф. З., стр. 307
Гинзбург, Илья Яковлевич		
2. Фигура „Л. Н. Толстой“	Приобретена в 1922 г.	
Сомов, Константин		
3. Фигуры „Дама с маской“	1904 г.	И. Р. И., т. V, стр. 410
4. Группа „Влюбленные“ („Поцелуй“)		
5. „ „На камне“	Приобретено в 1922 г.	Р. Х. Ф. Р. Х. Ф.
Стеллецкий, Дмитрий Семенович		
6. Ваза „Стрелки“	1915 г.	
Серов, Валентин Александрович		
7. Группа „Похищение Европы“	1915 г. Приобретено для завода в 1921 г.	Р. Х. Ф.
Судьбинин		
8. Фигура „Карсавина“	1913 г.	
9. „ „Павлова“	1908 г. Роспись 1921 г.	Р. Х. Ф.
10. „ „Собинов-Ромео“	1914 г. Роспись 1922 г.	
Блюменфельд		
11. Вазочка „Лотос“	Неизвестно.	
Неизвестный автор		
12. Ручка к зонтику „Медведь“	Неизвестно.	
Кузнецов, Василий Васильевич		
13. Подсвечники „Тритоны“		
14. Чернильница „Тритоны“		
15. Вазочка овальная с дельфинами		
16. Ручка к зонтику „Сова“	1914—1917 г.	
17. Фигура „Фавн-младенец“		
18. Бюст Собинова		

МАСТЕР И НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	Время исполнения художником или поступления на завод	ГДЕ ИЗДАНО
19. Группа „Сестра милосердия"	1917 г.	
20. Кружка „Баба"	1917 г.	
21. Кружка „Лесовик"	1916 г.	Р. Х. Ф.
22. Фигура „Дама с попугаем"		
23. Бюст Карла Маркса большой		Ф. Г. З., стр. 24.
24. „ „ „ малый		Р. Х. Ф.
25. „ Карла Либкнехта		Ф. Г. З., отд. табл.
26. Фигура „Красногвардеец"	1918 г.	Р. Х. Ф.
27. Фигура „Дама с розой"		Ф. Г. З., стр. 26.
28. Фигура „Водолей-январь"		Р. Х. Ф.
29. Фигура „Рыба-февраль"		Ф. Г. З., стр. 27.
30. Группа „Иванушка-дурачок и Конек-горбунок"		Р. Х. Ф.
Брускетти, А.		
31. Фигура „Буржуазка-торговка"	1919 г.	Р. Х. Ф.
Иванов, Дмитрий Иванович		
32. Фигура „Жар-птица"	1920 г.	Ф. Г. З., отд. табл.
33. Фигура „Иван-царевич"	1921 г.	
Данько, Наталья Яковлевна		
34.–37. Фигуры „Плясуньи"	1914 г.	Ф. Г. З., стр. 28.
38. Фигура „Пастушок"	1914 г.	
39. Фигура „Дама с попугаем" см. № 22.	1916 г.	
(Совместно с *В. В. Кузнецовым*)		
40. Бюст Новикова		Ф. Г. З., стр. 23.
41. Трубка „Городская девушка"		
42. „ „Цыганка"	1918 г.	
43. Чернильница „Жница"		Ф. Г. З., отд. табл.
44. Трубка „Барышня"		
45. „ „Девушка с косами"		
46. „Декабристы"		Ф. Г. З., стр. 20
47. Кружка „Славянка"	1919 г.	
48. „ „Молоко"		Ф. Г. З., стр. 30
49–51. Головки марионеток	1918 г.	
52. Кукла рыночная		Не выделываются
53. Кукольная головка „Баба"		
54. „ „ „Барышня"		
55. „ „ „Китаец"	1919 г.	
56. Кукольная головка „Негритенок"		
57. „ „ „Японский ребенок"		
58. „ „ „Японка"		Р. Х. Ф.

МАСТЕР И НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	Время исполнения художником или поступления на завод	ГДЕ ИЗДАНО
59. Пепельница „Сидящая крестьянка“		Ф. Г. З., стр. 32.
60. Ручка к зонтику „Птица“		
61. „ „ „Одалиска“		
62. „ „ „Морское чудо“		
63. Солонка „В цветах“		
64. Трубка „Матрос“		
65. „ „Товарищ“		Ф. Г. З., отд. табл.
66. „ „Дама“	1919 г.	
67. „ „Старик“		Ф. Г. З., стр. 29.
68. „ „Восток и запад“		
69. Фигура „Красноармеец“		Ф. Г. З., отд. табл.
70. „ „Украинка“		Ф. Г. З., стр. 31.
71. „ „Работница, вышивающая знамя“		Ф. Г. З., отд. табл.
72. „ „Матрос“		Р. Х. Ф.
73. Футуристическая вазочка		
74. Горчичница „Старуха“		Ф. Г. З., стр. 30.
75. Кружка „Чай“		
76. Масленка „Баба“		
77. Пресспапье „Клич“		Ф. Г. З., отд. табл.
78. Сахарница „Сахар Медович“		
79. Трубка „Старик и девушка“		
80. „ „Две девушки“	1920 г.	Ф. Г. З., стр. 29.
81. „ „Бабы“		
82. „ „Турок“		
83. „ „Ева“		
84. „ „Медуза“		
85. Чернильница „Свет с востока“		
86. Фигура „Милиционерка“		Ф. Г. З., стр. 25.
87. Брошка „Талисман“		
88. „ „Дама“		
89. Вазочка „Провинциалка“		
90. Трубка „Сирин“	1921 г.	Ф. Г. З., отд. табл.
91. Мундштук „Кокетка“		
92. Фигура „Нижинский“		Р. Х. Ф.
93. Фигура „Федорова 2-я“		
94. „ „Матрос“ (2-й вариант)		
95. „ „Крестьянка с рыбой“	1919 г.	
96. Флакончик „Солнце и луна“		Р. Х. Ф.
97. Фигурка „Танцующая девочка“ (Марочка)	1921 г.	Р. Х. Ф.
98. Группа „Гадалка“		Р. Х. Ф.
99. Группа „Грузчики“		Р. Х. Ф.
100. Группа „Голод“	1922 г.	
101. „Красные шахматы“		Р. Х. Ф.
Данько, Елена Яковлевна		
102. Фигура „Турчанка“	1921 г.	Р. Х. Ф.
Троупянский, Яков Абрамович.		
103. Бюст „Достоевский“	1922 г.	

МАСТЕР И НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	Время исполнения художником или поступления на завод	ГДЕ ИЗДАНО
104. Фигура „Шаляпин“	Приобретена в 1922 г.	
Pradier		
105. Фигура „Девушка с книгой“	Старые модели, ныне возобновленные.	И. Ф. З.
106. „ „Девушка с табуретом“		
107. „ „Девушка с кошкой“		
Неизвестный автор		
108. Фигура „Урицкий“	Год точно неизвестен (1918—1920 гг.)	
Венецианов, Алексей Гаврилович		
109. Фигура „Девушка с коромыслом“	Старая модель, возобновлена в 1922 г.	Р. Х. Ф.
Неизвестный автор		
110. Фигура „Фанни Эльснер“	Старая модель, возобновлена в 1922 г.	
Colox sculteur (Согласно подписи на гипсовом слепке).		
111. Девушка в чепчике	Старая модель, возобновлена в 1922 г.	
Отливка		
112. Маска „Петр I“	Старая модель.	
113. Маска „Володарский“	1919 г.	
114. Маска „Калинин“	1920 г.	

[1]) Указываются только главнейшие издания, касающиеся фарфоровой скульптуры. В дальнейшем приняты следующие сокращения:

И. Ф. З. — „Императорский Фарфоровый Завод 1744—1904.“

Ф. Г. З. — Э. Ф. Голлербах „Фарфор Государственного Завода.“ Москва, изд. „Среди коллекционеров“. MCMXXII.

Те же иллюстрации во французском издании — E. Gollerbach — „La porcelaine de la Manufacture de l'État de R. S. F. S. R.“ Moscou. MCMXXII.

И. Р. И. — Игорь Грабарь. История русского искусства. Том V. Н. Н. Врангель. „История русской скульптуры“, изд. Кнебель. Москва.

Р. Х. Ф. — „Русский Художественный Фарфор“. Госуд. Изд., М.—П. 1923 г.

М. Л. ЕГОРОВА-КОТЛУБАЙ.

Марки и знаки на изделиях Государственного Фарфорового Завода

Марка, как метка на предмете, употребляется в различном значении. Иногда предмет отличается особым клеймом в знак личной принадлежности: ex-libris, тавро на лошади, метка на белье, гербы на замках, экипажах, щитах, еще недавно употреблявшиеся родовые знаки на усадьбах в некоторых местах Финляндии и т. д. В иных случаях предмет имеет свой знак, отличающий его от другого предмета: гербы городов, полков, тотемы на груди индийских и др. племен (т.-е. знак животного, от которого племя ведет свое происхождение). Кроме того, предмет получает метку мастера, на которую надо смотреть, как на знак личного творчества — авторский знак. И, наконец, завод ставит марку на своих изделиях, которая обозначает авторский знак коллективного творчества, служащий для отличия изделий других заводов.

Большая ценность изделий государственного фарфорового завода как в России, так и заграницей служит сильным импульсом к фальсификации последних. И для собирателей фарфора, наряду с внешним видом, физическим свойством и составом массы, глазури, красок и т. д., важно иметь наиболее подробные сведения о марках.

Предметы, изготовленные на государственном фарфоровом заводе, стали клеймиться очень скоро после основания завода. Кроме марки заводской, на вещах ставились марки личные, принадлежащие моделеру или живописцу. Ставились цифры, обозначающие рецепт теста, из которого сделана данная вещь. Ставились всевозможные значки, оттиснутые в тесте и написанные краской, условное значение которых в иных случаях неизвестно, так как они имеют временное значение и в дальнейшем забываются. Не на всех изделиях ставилась марка завода даже и после 1836 г., когда для завода стало правилом помещение марки на всех вещах [1]).

В период самостоятельной деятельности на заводе Дм. Ив. Виноградова, с 1748 г. по 1752 г., как бесспорно доказал С. Н. Тройницкий, на многих вещах в качестве марки ставилась начальная буква его фамилии по-французски, W, синей краской и подглазурно, часто сопровождаемая датой и вдавленными цифрами, обозначающими номер рецепта, по которому было сделано тесто. Таким образом, прежнее предположение, что изделия, помеченные подобной маркой, принадлежали исключительно заводам Wegeli в Берлине и Worcester в Англии, основательно опровергнуто [2]).

Табл. I, 1. Марка синяя подглазурная рельефная „1749 W“ — на фарфоровой чашке с рельефным изображением раскрашенной виноградной лозы, в собр. Эрмитажа, по описи № 1654, воспроизведенной в „Старых Годах“, 1912, VI, стр. 18—19.

Табл. I, 2. Марка, подобная предыдущей, 1751 г., и вдавленные цифры 4.16 — на фарфоровой высокой стопке без живописи, с восьмигранным низом, в собр. Эрмитажа, воспроизведенной вместе с маркой в „Старых Годах", 1912, VI, стр. 18—19.

Табл. I, 3. Марка рельефная золотая, как исключение, „С. П. Б. |1752| W" — на фарфоровом несессере, в виде спеленутого младенца, в золотой оправе, в собр. Эрмитажа, по описи № 3531, воспроизведен вместе с маркой в „Старых Годах", 1912, VI, стр. 18—19. Буквы „С. П. Б." означают „С.-Петербург".

Впоследствии, с 50-х годов, как до сих пор считалось, в царствования Елизаветы и Петра III, на изделиях завода употреблялась марка в виде двуглавого орла, оттиснутого в тесте или написанного от руки черной краской и очень редко—золотой.

Табл. I, 4. Марка-орел в тесте на вещах музея госуд. фарфорового завода [3]). С. Тройницкий в своей статье: „Клейма елисаветинского фарфора" („Среди Колл." 1923, № 1—3, стр. 14 сл.) появление марки-орла относит ко времени не ранее 1759 г. и не позже 1763 г.

Табл. I, 5. Марка черная надглазурная в виде упрощенного двуглавого орла — на некоторых вещах из так называемого „собственного его величества сервиза" в собр. Эрмитажа [4]).

Табл. I, 6. Марка черная надглазурная — двуглавый орел, в тесте знак Марса в виде кружка со стрелой, начертанного в обратную сторону, ниже знак золотом в виде свастики,— на фарфоровом молочнике с полихромной живописью идиллического характера на туловище. Кроме вышеуказанного знака встречаются и другие знаки солнечной системы, которые встречаются также на изделиях английских заводов. Предполагают, что назначение знаков солнечной системы — обозначать сорт глины или что-либо в этом роде.

Табл. I, 8. Знак солнца в тесте в виде кружка с точкой в середине — на фарфоровой табакерке [5]) в форме яблока, раскрашенного в натуральный цвет, с живописью на внутренней стороне крышки темнорозовой краской, — Зевс обнимает Геру, возле них павлин и орел. Знак этот нужно отнести к началу 1750 г.г., так как на этой же табакерке поставлена Виноградовская марка. Таким образом, данный факт опровергает мнение, высказанное в „Истории имп. фар. завода", будто знак солнца — более позднего происхождения [6]). Знак солнца встречается и на изделиях завода Гарднера.

Табл. I, 8а. Знак Меркурия в тесте, указан в „Истории имп. фарф. завода", стр. 324, в обратном положении.

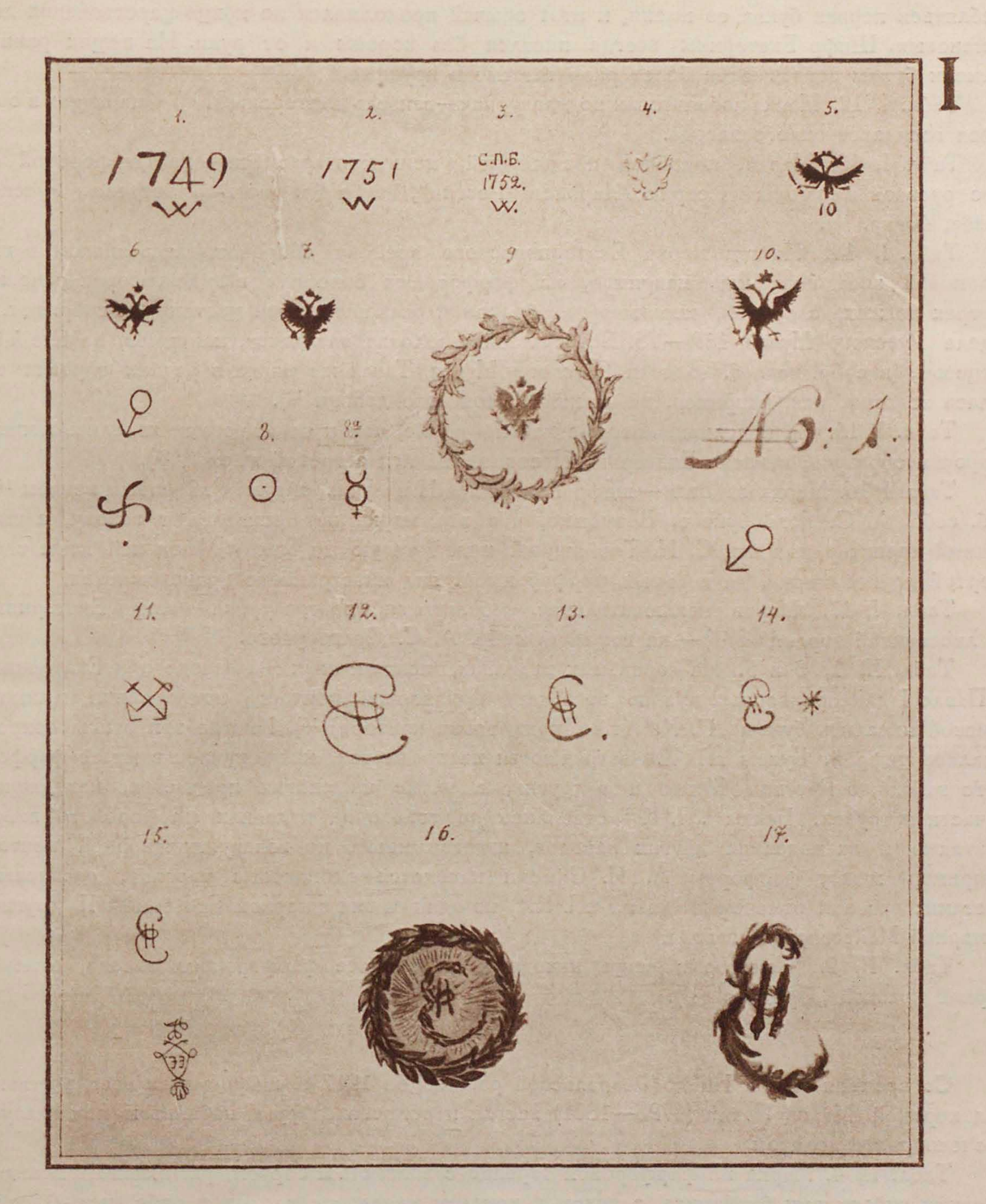
Табл. I, 7. Марка золотая — двуглавый орел [7]) — на фарфоровой чашечке, с вензелем гр. А. Разумовского, в собр. музея госуд. завода, воспроизведенной в „имп. фарф. зав.", рис. 18, стр. 22.

Табл I, 9. Марка исключительная, золотая, в виде двуглавого орла, окруженного лиственным венком [8]) — на фарфоровой чашке в б. коллекции Щукина.

Табл. I, 10. Марка в виде двуглавого орла синей краской и значительно ниже — такой же краской знак Марса. Кроме того, между орлом и знаком золотом написано „№: 1 :",—на фарфоровой тарелке орловского сервиза с волнистым бортом с рельефным орнаментом и писанными черными кружками, на дне ветка с бантом писана разными красками и золотом инициалы Г. Г. О. с короной, — в собр. Эрмитажа № 64, 30. Таким образом, эта марка — орел — писана уже при Екатерине II.

Табл. I, 11. Марка синяя подглазурная в виде двух перекрещивающихся якорей, — на фарфоровой рюмочной передаче, в собр. Эрмитажа № 67, 30. Марка встречается очень редко. С. Н. Тройницкий относит ее к началу царствования Екатерины II, когда орел перестал употребляться в качестве марки [9]).

I



Марки бывшего имп. фарфорового завода эпохи царствования Елизаветы Петровны и Екатерины II.

Marques de la Manufacture de porcelaine de l'État à l'époque d'Elisabeth et de Catherine II

В первые годы царствования Екатерины II в качестве заводской марки стала употребляться первая буква ее имени, и этот обычай продолжался до конца царствования дома Романовых. Шифр Екатерины всегда писался без короны и от руки. На вещах раннего времени буквы встречаются более размашистые и крупные.

Табл. I, 12. Марка кобальтовая подглазурная—вензель Екатерины II [10]) — на вещах в собр. музея государственного завода.

Табл. I, 13. Марка, подобная предыдущей, меньшего размера — на фарфоровой фигуре русской женщины из серии „Народов России", в собр. ист.-б. отдела Русского Музея, 40 хр. [11]).

Табл. I, 14. Иногда марка Екатерининского времени сопровождалась знаком в виде малиновой звездочки, как, например, на фарфоровых солонках в виде створок раковины на трех ножках, с ручкой, коричневым ободком и раскрашенными цветами, в собр. ист.-б. отдела Русского Музея, 139—75. Встречается и золотая звездочка, например, на tête-à-tête ситцевом, в собр. ист.-б. отдела Русского Музея. Такая же марка в редких случаях ставилась золотом, как, например, на чашке Павловского дворца [12]).

Табл. I, 15. На изделиях, которые как по форме, так и по живописи являлись копиями севрских образцов, вензель Екатерины II сопровождался севрской маркой [13]).

Табл. I, 16. Марка золотая — шифр Екатерины II в лучах, окружен лавровым венком [14])— в б. собр. А. С. Долгорукого. Возможно, что эта марка не принадлежит заводу, а имеет личный характер, так как С. Н. Тройницкий видел такую же марку и под ней ясны следы стертой другой марки, да и самый фарфор имеет вид иностранного происхождения.

Табл. I, 17. Марка исключительная, кобальтовая, подглазурная — шифр Екатерины II из лиственной гирлянды [15]) — на вещах б. собр. А. С. Долгорукого.

Табл. II, 1, 3 и 5. На сервизных изделиях, исполненных на заводе при Екатерине II и Павле I для придворных кухонь по заказу придворной конторы, подле марки малиновой краской писались буквы „П. К." (т.-е. придворная контора) [16]). Иногда эти буквы сопровождались цифрой. Буквы „П. К." встречаются на предметах, находящихся в музее фарфорового завода, в Русском Музее и в других, а также на многих предметах, находящихся в частных руках. Буквы „П. К." ставились не только на изделиях фарфорового завода, но также и на изделиях других заводов, изготовленных по заказу придворной конторы, например между фарфором А. П. Симони находятся одинаковые тарелки, расписанные цветами; все они отмечены буквами „П. К.", но один из них с маркой Екатерины II, другие — с маркой Мейссенского завода.

Табл. II, 2. Некоторые вещи, находящиеся в музее фарфорового завода, отмечены черной краской „Придвор" [17]).

Со времени Павла I и до Февральской революции 1917 г. шифр марки всегда ставился под короной. Марка Павла (1796—1801) всегда исполнена от руки кобальтом под глазурью и очень редко золотом.

Табл. II, 4. Марка на фарфоровой тарелке с волнистым бортом, расписанным меандром, и двумя гирляндами барбариса, с видом в круглом медальоне на дне, в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 25 хр. — 290.

Табл. II, 7. Марка синяя — на фарфоровой суповой миске с писанными розами в собр. A. Joseph.

Табл. II, 8. Марка синяя — на некоторых предметах в собр. H. Hope Crealock. Два последних типа марки в русских изданиях марок не встречаются. Мною они взяты из собрания марок W. Chaffers'a [18]); к данным о русском фарфоре и марках в иностранной литературе следует относиться осторожно. И у Chaffers'a встречаются ошибки: например, он причислил

II.



Марки бывшего имп. фарфорового завода эпохи царствования Екатерины II, Павла I. и Александра I

Marques de la Manufacture de porcelaine de l'État à l'époque de Catherine II, de Paul I et d'Alexandre I

к маркам императорского фарфорового завода — Гарднера и Сипягина [19]). Но маркам, изданным Chaffers'ом в виде шифра, доверять можно на следующем основании: две марки времени Николая I (табл. III, 2 и 5), находящиеся в книге Chaffers'а и не воспроизведенные в русских изданиях, оказались на фарфоровых тарелках в собр. ист.-б. о. Русск. Музея с живописью мастеров императорского завода, подписавшихся под своей работой. В дальнейшем на них будет указано.

Табл. II, 6. Марка золотая, очень редкая [20]), — в б. собр. Ник. Ник. в музее Штиглица.

Марки времени Александра I (1801—1825) — кобальтовые подглазурные, писанные от руки. Исключением является марка, исполненная над глазурью синею муфельною краскою на фарфоровой коробке зеленого туалета Павловского дворца [21]).

Табл. II, 9. Марка на фарфоровой чашке с двумя синими ободками и с инициалами „С. Е. N“ — в собр. ист.-б. отдела Русского Музея, 133 — 160.

Табл. II, 10. Марка на фарфоровой ажурной корзинке с двумя ручками, перехваченной пояском в виде гирлянды цветов, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея 139 — 48.

Табл. II, 12, 13, 14. Варианты предыдущей марки — на предметах в собр. музея госуд. фарфор. завода [22]).

Табл. II, 11. Марка на дессертном с ажурным бортом блюде — в собр. H. Hope Crealock [23]).

В течение царствования Николая I (1825—1855) на изделиях завода ставились марки надглазурные и подглазурные. В большинстве случаев надглазурные относятся к первой части царствования, так как в 1836 году управляющим заводом кн. Гагариным было предписано директору ставить на белом фарфоре после первого обжига шифр Николая I с короной кобальтом под глазурью [24]). Некоторые марки времени Николая I исполнены от руки, но гораздо чаще — по трафарету. Первые отличаются от вторых непрерывностью в начертании.

Табл. III, 1. Марка надглазурная синяя [25]) — на фарфоровой белой тарелке с писанными ветками цветов по борту, с розой на дне, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 25 хр. — 199.

Табл. III, 2. Марка синяя надглазурная — на фарфоровой тарелке 1836 г. с росписью из военного быта, подписанная Н. Яковлевым, ниже подписи сделана пометка золотом „Х. 2. 4“, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 109 хр. — 302 [26]).

Табл. III, 3. Марка синяя подглазурная — на фарфоровой тарелке 1832 г. с живописью на дне военного быта, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 109 хр.— 298. Тарелок подобного типа с этой маркой имеется несколько.

Табл. III, 5. Марка синяя подглазурная [27]) — на фарфоровой тарелке 1844 г. с живописью военного быта на дне С. Доладугина, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 109 хр. — 302.

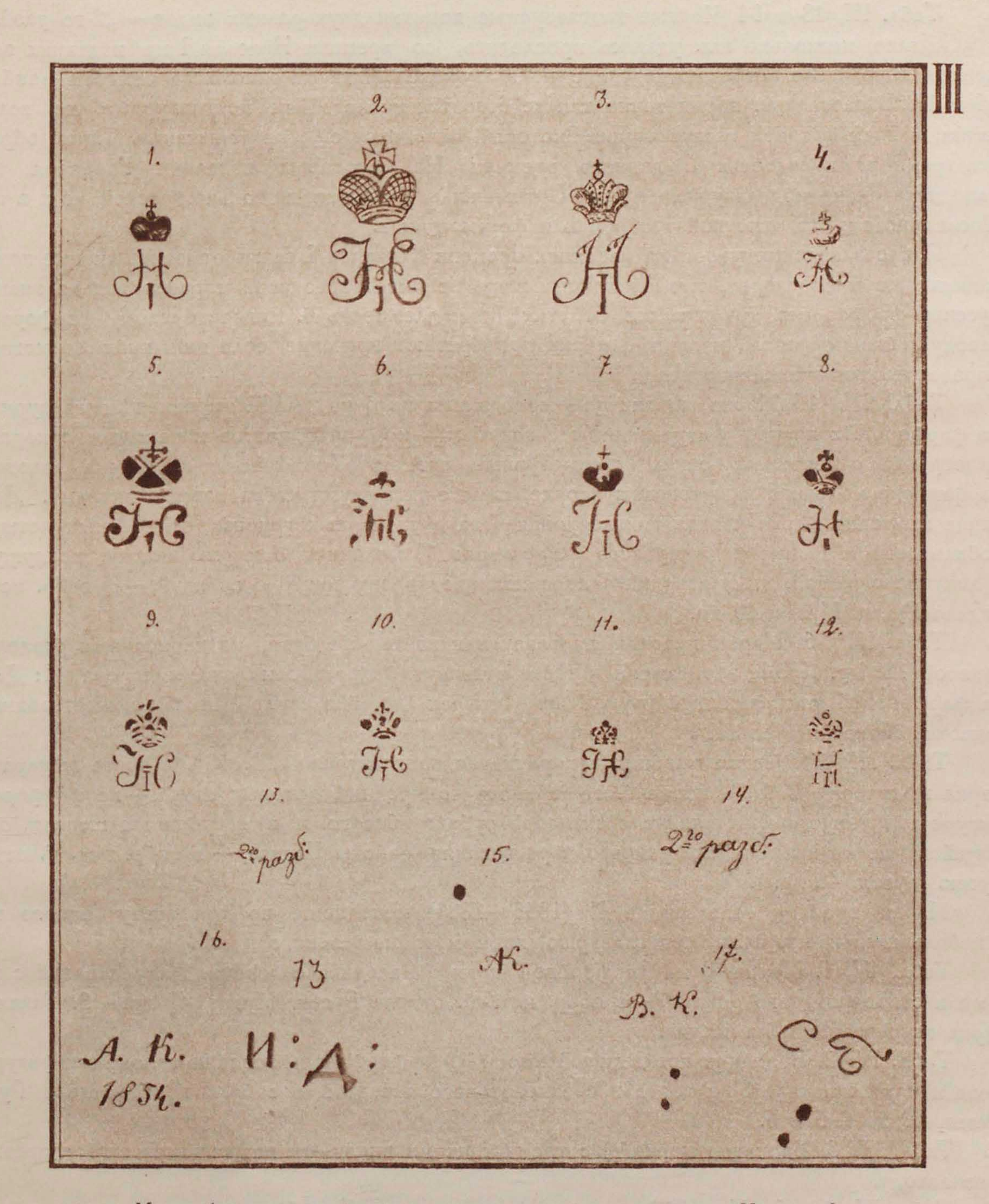
Табл. III, 6. Марка синяя подглазурная — на фарфоровой фигуре девушки, сидящей на скале перед вазой с цветами.

Табл. III, 7, 8, 9, 10, 11. Марки синие подглазурные очень часто встречаются на всевозможных предметах в музее фарфорового завода, в собр. ист.-б. отдела Русского Музея на тарелке 1840 г. с живописью военного быта на дне В. Столетова, на фарфоровых фигурах дам в нарядах 40-х годов.

Табл. III, 4. Марка коричневая надглазурная, редко встречающаяся, — на фарфоровом стаканчике для мороженого с живописью цветов, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 133 — 670.

Табл. III, 12. Марка зеленая подглазурная — на фарфоровой голубой вазочке, — в собр. ист.-б. отдела Русского Музея, 49 хр. — 13. Очевидно, эта марка появилась в конце царствования и явилась как переходная к зеленым маркам следующего времени.

III



Марки бывшего имп. фарфорового завода эпохи царствования Николая I
Marques de la Manufacture de porcelaine de l'État à l'époque de Nicolas I

Кроме заводских марок, на изделиях завода времени Николая I можно встретить и другие пометки:

Табл. III, 13 и 14. Черные надглазурные пометки двух разных видов — „2-го разб.“ [28]).

Далее, насколько нам удалось проследить, со времени Николая I на изделиях завода чрезвычайно часто встречаются синие подглазурные пятна от одного до четырех — табл. III, 15 и 17. В настоящее время точно так же ставятся на изделиях подглазурные, но зеленые пятна, в знак подписи глазуровщика, который находится еще на испытании. Таким образом, эта традиция передается с давнего времени. На некоторых изделиях Гарднера также находятся синие подглазурные пятна. Пятнышки встречаются не только краской, но и в тесте. Последние служат отметкой токарей или формовщиков.

После заводских марок на изделиях времени Николая I важно отметить личные пометки живописцев и моделеров, так как иногда вещь не имеет заводской марки; и только знающий русский фарфор без труда в них отметит принадлежность б. императорскому фарфоровому заводу. Таким образом, и личные марки приобретают значение, если они дают возможность определить происхождение вещи.

Табл. III, 15. Марка живописца — монограмма из букв „А. К.“ красная надглазурная — на фарфоровых парных фигурах дамы с голубем и корзиной цветов и кавалера с корзиной винограда, отмеченных синим подглазурным пятном. Точно такая же марка золотом — на фигурке мальчика в шутовском наряде, отмеченная двумя кобальтовыми пятнами. Далее, такая же точно марка черная надглазурная — на двух парных группах, отмеченных четырьмя кобальтовыми пятнами, жанрового характера: 1) мальчика, бьющего кошку, крадущуюся к лоханке с рыбой, и 2) девочки с корзиной цветов, играющей с собакой, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 40 хр.

Табл. III, 16. Марка красная надглазурная из тех же букв, но написанных раздельно, с датой 1854 г. Кроме этой марки в тесте оттиснута цифра 13 и буквы моделера „И: Д:“, — на фарфоровой раскрашенной группе из четырех детей в стиле Шписа, заимствована из саксонской группы „Зима“.

Табл. III, 17. Марка живописца коричневая надглазурная „В. К.“, в тесте выцарапана марка моделера „С. Б.“, кроме того имеется четыре кобальтовых пятна, — на фарфоровой фигуре танцующего крестьянина в ситцевой рубахе, босого и в засученных штанах, относящейся уже ко времени следующего царствования, работы Шписа, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 40 хр.

Марки времени Александра II (1855 — 1881) исполнены по трафарету одного типа с небольшими вариациями, под глазурью, хромом темно-зеленого цвета.

Табл. IV, 1. Марка [29]) на фарфоровой группе мальчика с девочкой перед вазой с цветами в стиле позднего рококо, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 40 хр. — 3. Такая же марка встречается и на посуде.

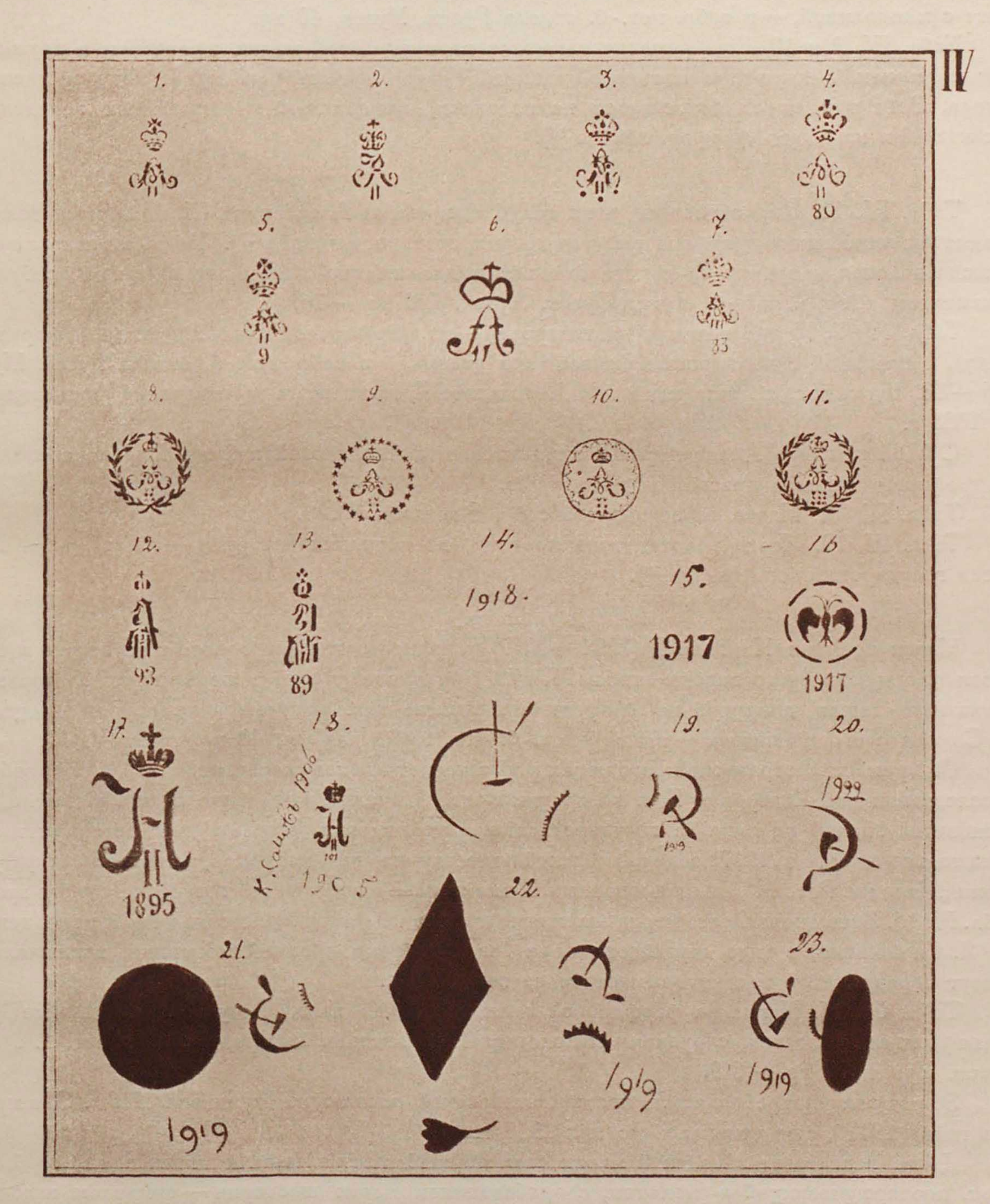
Табл. IV, 2. Вариация предыдущей марки [30]) на фарфоровых сплошь золоченых фигурах: дамы в платье начала 80-х годов и средневекового кавалера, в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 40 хр. — 5 и 6.

Табл. IV, 3. Вариация марки [31]) с тремя точками внизу—на вещах в музее государственного завода.

Табл. IV, 4 и 5. Марки [32]) с обозначением года. Подобная марка на чашке в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 133 — 163. Дата исполнения, встречавшаяся в прежнее время редко, в последние годы царствования Александра II становится обязательной [33]).

Табл. IV, 6. У W. Chaffers'а (стр. 392) издана синяя марка — шифр Александра II под короной — на чайном сервизе, в собр. Севрского музея.

В последние годы царствования Александра II ставились надглазурные марки голубой краской, состоящие из вензеля, помещенного в венок из лавровых листьев.



IV

Марки бывшего имп. фарфорового завода эпохи царствования Александра II, Александра III, Николая II; марки госуд. фарфорового завода при Временном Правительстве и Советской Власти

Marques de la Manufacture de porcelaine de l'État à l'époque d'Alexandre II, d'Alexandre III et de Nicolas II; marques du temps du Gouvernement Provisoire et du Pouvoir Soviétique.

Табл. IV, 8. Марка [34]) на фарфоровых фигурках музыкантов: женщины с бубнами и мужчины с мандолиной, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 40 хр.

Табл. IV, 9 и 10. Еще реже встречаются вариации этой марки с вензелем в кружке из звездочек или в кружке с волнистой линией [35]) на предметах в музее государственного завода. Этот тип марок встречается на изделиях, выделанных на лиможских заводах, но расписанных на госуд. фарфор. заводе [36]).

Табл. IV, 11. Марка того же типа голубая, времени Александра III, находится тоже на предметах лиможского фарфора в музее государственного завода [37]). Такая же марка встречается и золотая, например, на двух вазочках с крышками темно-серыми с травленным серебряным орнаментом, в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 128 хр. — 16.

Табл. IV, 7. Марка зеленая подглазурная — на фарфоровой вазе яйцевидной формы на ножке, с крышкой с полихромной живописью цветов, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 446 — 18. Марка того же типа, как и при Александре II, ставилась в царствование Александра III до 1883 г.

С 1884 г. шифр Александра III заимствован из славянской азбуки. Марка исполнялась по трафарету зеленой краской под глазурью.

Табл. IV, 12. Марка на сервизах в собр. Эрмитажа [38]).

Табл. IV, 13. Марка золотая того же типа, но исполнена от руки, — на вещах в собр. музея государственного завода [39]).

Марки времени Николая II (1894 — 1917) исполнены от руки золотом на вещах в собр. музея государственного завода — табл. IV, 17 [40]) — или по трафарету хромом под глазурью на сервизных вещах дворцов, на фигурах и группах, как, например, на группе „Поцелуй“ К. Сомова с его подписью, — в собр. ист.-б. отд. Русск. Музея, 40 хр., табл. IV, 18.

Со времени Февральской революции марка теряет личный характер, какой она приобрела впоследствии при Екатерине II, и возвращает свое значение, когда имела еще вид орла, т.-е. становится знаком не лица, а государственного учреждения. Первые два месяца ставился пока только один год „1917“ зеленой краской подглазурно, как, например, на некоторых фигурах серии „Народов России“, моделированных Каменским, — в собр. музея государственного завода, табл. IV, 15. Затем появляется марка зеленая подглазурная — государственный герб, исполненный П. Я. Билибиным, в виде двуглавого орла без атрибутов прежней монархии, заключенного в круг с разрывами, под которым ставился год „1917“.

Табл. IV, 16. Марка на фарфоровой овальной белой вазе, с туловищем в виде ряда рельефных выпуклостей, с ручками и подставкой из листьев аканфа, — в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 89 хр. — 619.

Эта марка употреблялась и после Октябрьской революции до января 1918 г. Она же, но без года „1917“, еще ставилась до мая 1918 г.

Далее в качестве заводской марки стал употребляться новый государственный герб, т.-е. серп, перекрещивающийся молотом, с прибавлением части шестерни — символом заводской деятельности. Рисунок марки сделан А. Е. Каревым.

К самым первым маркам нужно отнести марки синие подглазурные с 1918 годом на немногочисленных белых чашках в форме кружек. Одна их таких чашек, расписанная С. Чехониным — фон темно-синий с разбросанными по нему золотыми с зеленым листьями, в овальном белом медальоне букет цветов полихромный, — в собр. С. Чехонина.

Затем для подглазурных марок был изготовлен трафарет 1919 г. Но только с 1920 г. стали ставить по нему марки зеленой краской. Этот же трафарет употребляется и в 1922 г. — табл. IV, 19.

V



Марки госуд. фарфорового завода в 1921 — 1922 г.г.
Marques de la Manufacture de porcelaine de l'État en 1921 — 1922

Большинство изделий расписано по старому черепу, оставшемуся в кладовых от прежнего времени, и на таких изделиях марка писана маленького размера, от руки, поверх глазури, голубой краской, — табл. IV, 20.

Иногда марки встречаются большого размера, например, 1918 г. — на круглом блюде, с подглазурной маркой Николая II, расписанном цветами и плодами крупного размера по рисунку С. Чехонина,—в собр. последнего, — табл. IV, 14. Подобные комбинации марок 1918 г. очень редки. Еще реже встречается комбинация марки Временного Правительства и Советского. При Временном Правительстве живописная мастерская не функционировала, поэтому изделия с маркой последнего роспись свою получили позднее.

Сначала, т.-е. в 1918 г., новые марки ставились наряду с прежними, которые не уничтожались. Но в 1919 г., по предложению Наркомпроса, на вновь расписанной вещи прежние марки стали замазывать зеленой краской фигурами в виде, например, ромба — на расписанной фарфоровой тарелке в магазине фарфорового завода, табл. IV, 22, или овала—табл. IV, 23, на фарфор. чашке с надглазурной живописью: красный цветок, синие, зеленые и коричневые листья и незабудки,— в собр. ист.-б. отдела Русск. Музея, 89 хр. — 614, или круга—табл. IV, 21, на белой, внутри золоченой чашке, в собр. С. Чехонина. Последняя фигура скрывает марку Временного Правительства. Все же старые марки не уничтожались только на изделиях, предназначенных для продажи заграницу, или на изделиях довольно отдаленного времени, например, времени Николая I или Александра II. С 1920 г. опять перестали уничтожать марки, поставленные на белом фарфоре. Наряду со старой маркой вновь расписанная вещь получала и Советскую марку с датой.

С 1918 г. марка на вещах ставилась специально обученным отводчиком, при чем дата обозначалась цифрами, поставленными так, что хвостик от 9 находился ниже единицы, а верхняя петля от 8 поднималась над нею, — табл. IV, 14, 21 и 22. Так продолжалось до момента, когда в конце 1919 г. образовалось живописное отделение при Училище Штиглица. С этого времени марки на вещах ставятся самими живописцами. За двумя мастерскими трудно было наблюдать в мелочах, поэтому вышеупомянутая условная постановка цифр в дате стала забываться, не соблюдаться и, наконец, совсем утерялась. Бывали случаи, что марки, поставленные художниками, были настолько небрежно исполнены, что браковались заводом.

К заводской марке с 1920 г. живописцы стали присоединять свой личный знак, напр. табл. V, 7 — Марии Заботкиной, табл. V, 8 — Варвары Рукавишниковой. Но В. П. Фрезе в виде исключения еще и в 1918 г. подписывала свою фамилию.

В руках живописцев заводская марка стала индивидуализироваться. Так, например, не всегда она стала писаться голубой краской. Встречаются марки зеленые, коричневые, бурые и других красок, смотря по тому, какою краскою закончил свою работу живописец и, следовательно, какая краска осталась у него на кисти. К заводской марке присоединяются инициалы живописца или даже полная подпись, как, например, на вещах, расписанных С. Чехониным, который на некоторых вещах ставит марки золотом,—табл. V, 2 (бурая), 4 (зеленая) и 6 (коричневая).

На вещах, расписанных С. Чехониным, считающихся им экспериментальными, художник дал особенные вариации заводских марок, особо для каждой вещи, которые являются исключительными. Например, табл. V, 1,—вариация синей марки большого размера с расходящимися молотом и серпом, внизу инициалы и дата 1921 написаны черной краской (под глазурью марка Александра III) — на фарфоровом блюде в собр. С. Чехонина с изображением женщины с золотым рогом изобилия, в вихревом движении среди двух горящих свеч и цветов. Далее, табл. V, 3, на расписанном блюде в собр. С. Чехонина — большого размера марка, инициалы и дата 1921, красновато-бурого цвета, в изгибе серпа зеленой краской написаны буквы Р. С. Ф. С. Р. (подгл. марка Николая II 1905). Табл. V, 5, — марка с инициалами и датой 1921 изображена гравированным золотом, а внизу сплетающиеся буквы Р. С. Ф. С. Р., при чем Р написаны буро-красной краской, С — зеленой и Ф — золо-

той, — на фарфоровой тарелке с синим бортом со стилизованными цветами, писанной золотой, серебряной, коричневой, зеленой и белой красками.

Кроме вышеописанных марок надо отметить, в числе исключительных, поставленные на предметах, предназначенных для аукциона в пользу голодающих. Этими марками было отмечено только 23 предмета, которые пока остаются на заводе, так как предполагавшийся аукцион не состоялся.

Табл. V, 7. Одна из вариаций этих марок, писанных золотом, — вокруг Советского герба надпись: „В пользу голодающих. 1921“ — на тарелке (подглаз. марка Николая II 1901 г.), расписанной рыбами, головастиками и водорослями, разными красками, М. Заботкиной и отмеченной ее инициалами голубой краской.

Табл. V, 8. Другая марка с монограммой В. Рукавишниковой—на фарфоровом небольшом блюде с росписью ввиде вазы с цветами в манере С. Чехонина.

В заключение надо отметить, что в настоящее время на заводе установлено ставить подпись живописца на расписанной им вещи; повторения имеют только заводскую марку. В тесте ставится подпись моделера; знак скульптора встречается очень редко [41]).

М. Егорова-Котлубай



Юбилейная марка государственного фарфорового завода
в честь нахождения завода
в ведении Народного Комиссариата по просвещению.

Образец марки дан С. Чехониным.

Марка ставится на изделиях завода, начиная с 23 марта 1923 г., в течение года.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. „Императорский Фарф. Зав.“ Спб. 1907, стр. 320.
2. С. Тройницкий. „Фарфор Имп. Завода эпохи Виноградова“. „Стар. Г.“ 1912, VI, стр. 17 сл.
3. М. изд. в „И. Ф. З.“ Спб. 1907, табл. № 1.
4. М. изд. там же, табл. № 5.
5. Описана и воспроизведена в ст. С. Н. Тройницкого „Фарфоровые табакерки Императорского Эрмитажа“ в „Старых Г.“, 1913 XII, № 16; и в отдельном издании Спб. 1915.
6. „И. Ф. З.“, стр. 324.
7. М. изд. в „И. Ф. З.“ Спб., табл. № 3.
8. М. изд. там же, табл. № 4.
9. С. Н. Тройницкий. Госуд. Эрмитаж. Путеводитель по отделению фарфора. Петр. 1921, стр. 30 и его же „Клейма елисаветинского фарфора“, „Среди Колл.“, 1923, № 1 — 2, стр. 14 сл.
10. М. изд. в „И. Ф. З.“, табл. № 6.
11. Буквы „хр“, сопровождающие номер описи, означают, что вещи по данной описи приняты на государственное хранение.
12. Такая м. изд. в „И. Ф. З.“, табл. № 9.
13. М. изд. там же, табл. № 8.
14. М. изд. там же, табл. № 10.
15. М. изд. там же, табл. № 7.
16. М. изд. там же, табл. №№ 11, 12 и 15.
17. М. изд. там же, табл. №№ 13 и 14.
18. Marks and Monograms on Pottery and Porcelain. London, 1870, стр. 391.
19. Там же, стр. 391.
20. М. изд. в „И. Ф. З.“, табл. № 17.
21. „И. Ф. З.“, стр. 323.
22. М. изд. в „И. Ф. З.“, табл. №№ 18, 19 и 20.
23. М. изд. W. Chaffers'ом, стр. 392.
24. „И. Ф. З.“, стр. 323, 422, где взято из П. О. А. Дв., оп. 158/320, д. 130.
25. М. изд. в „И. Ф. З.“, табл. № 21.
26. М. изд. у W. Chaffers'а, стр. 392.
27. М. изд. там же, стр. 392.
28. М. изд. в „Старых Годах“ 1913. III, № 21 и 22, стр. 41, Н. Обольяниновым.
29. М. изд. в „И. Ф. З.“, табл. № 28.
30. М. изд. там же, табл. № 27.
31. М. изд. там же, табл. № 29.
32. М. изд. там же, табл. № 30 и 31.
33. „И. Ф. З.“, стр. 323.
34. М. изд. в „И. Ф. З.“, табл. 32.
35. М. изд. там же, табл. №№ 33 и 34.
36. „И. Ф. З.“, стр. 323.
37. М. изд. в „И. Ф. З.“, табл. № 35.
38. М. изд. там же, табл. № 37.
39. М. изд. там же, табл. № 38.
40. М. изд. там же, табл. № 40.
41. Сведения о марках со времени Февральской революции получены на госуд. фарф. заводе.

Э. ГОЛЛЕРБАХ

Рабочие государственного фарфорового завода

(Исторический очерк)

Условия труда на государственном фарфоровом заводе претерпели многосложную эволюцию на протяжении 175 лет.

В начале деятельности императорской фарфоровой фабрики (основанной в 1745—46 г.г.) организация производства не была предуказана каким-либо уставом, а складывалась постепенно, по мере развития дела.

Известно, что в 1747 г. при фабрике состояло 47 рабочих; в этом числе были не только мастера-керамисты, но и каменщики и др. В конце 1750-х годов число постоянных рабочих и мастеров установилось: до 1757 г. оно оставалось в пределах 40—55 человек, а в 1757 году весь личный состав дошел до 70 человек. Фабрикой заведывал металлург Д. Виноградов, помощниками его были Н. Воинов и Х. Вернер, затем имелись два живописца, два токаря, столяр, моделер, два орнаментщика, четыре машиниста, четыре капсельщика, три печника, один глинопромывальщик и двенадцать чернорабочих. Постепенно расширяющееся производство требовало увеличения числа рабочих, и правительство разрешило Виноградову принимать на фабрику новых людей по собственному усмотрению, наблюдая только, чтобы принятые не были из крепостных и не состояли на казенной службе. Желая обеспечить фабрику специально-обученными мастерами, Виноградов принимал не только взрослых, но и малолетних, обучая их грамоте и разным отраслям фарфорового производства. О некоторых учениках-живописцах известно, что они занимались исключительно надписями на табакерках. Более сложные работы поручались иностранцам, так как в России в ту пору невозможно было найти живописцев. Заметим, однако, что в отношении производства фарфора трудно точное разделение терминов — „рабочий“ и „художник“: все трудящиеся на фарфоровом заводе являются рабочими, труд которых должен быть художественным.

В 1765 году количество рабочих достигло 80 человек, четвертую часть из них составляли малолетние ученики.

О размерах производства в конце царствования Екатерины II можно судить по тому, что общий заработок всех служащих за треть года достигал 10 тысяч рублей — суммы, по тому времени весьма значительной. Чистый капитал завода в 1792 году составлял 188 тысяч рублей.

Более или менее законченные формы организация завода приняла в 1787 году, когда была окончена постройка второго корпуса главного здания. Завод состоял из пяти главных частей (не считая конторы). Первую часть составляло машинное отделение, где обрабатывались материалы, потребные для составления фарфоровой массы. Во второй части — модельной мастерской палате — сосредоточивалась вся скульптурная часть производства (токарное, резное и скульптурное отделения). Третья часть — горновая палата — служила для обжигания вещей в первом огне, для глазуровки и обжига во втором огне. К горновому отделению относилась и выделка капселей. Далее помещалась живописная палата, где расписывался фарфор, и, наконец, лаборатория, в которой изготовлялись фарфоровые краски и находились муфеля для обжигания раскрашенных вещей.

Производительность завода в конце царствования Екатерины II во много раз превышала производительность его в эпоху Елизаветы Петровны. Так, в 1794 году завод переработал более 36 тысяч пудов сырых материалов, исполнил 38 тысяч фарфоровых предметов и 657 форм и моделей; в горновом отделении было изготовлено и пережжено в первом и втором огне более 67 тысяч вещей. В живописном отделении было раскрашено и разрисовано свыше 19 тысяч вещей. Стоимость готового фарфора, поступившего в склад за 1794 год, равнялась 60 тысячам рублей.

К этому времени русские мастера научились управлять обжигом, так что процент испорченных вещей понизился до минимума. Обжиг производился в одноэтажных горнах, топка которых производилась исключительно сосновыми дровами.

При Павле I был принят ряд мер, направленных к улучшению быта служащих; так, в 1797 году при заводе был устроен лазарет; в 1800 году были сооружены хлебные магазины, и большинство мастеровых получало, кроме жалования, и хлебное довольство. В конце царствования Павла I завод насчитывал 200 человек служащих; чистый капитал завода увеличился до 400 с лишним тысяч.

В 1799 в Гатчине было учреждено филиальное отделение фарфорового завода с 23 рабочими, взятыми из Петербурга. Содержание их обходилось ежегодно свыше $4^1/_2$ тысяч, в то время как годовая выработка Гатчинской фабрики не достигала и 4 тысяч рублей. Поэтому она вскоре была ликвидирована.

Приблизительно одновременно при фарфоровом заводе было оборудовано мраморное отделение, под руководством модельмейстера Рашетта. Должность мастера занимал в этом отделении Петр Мунстер, помощником его был скульптор А. Столетов; кроме того, в отделении работало восемь учеников.

Для составления фарфоровой массы служила исключительно глуховская глина, которая еще в предшествовавшее царствование вытеснила почти все другие сорта глины. Кварц и шпат (ежегодно более 3 тысяч пудов) поставляли олонецкие подрядчики в совершенно готовом виде, т.-е. смолотыми. Заводская администрация находила такой порядок удобным, хотя это и обходилось дороже, чем обработка собственными средствами. Подрядчики мало заботились о тщательности обработки материалов, и это не могло не отразиться на качестве изделий. Для окончательного перемалывания материалов, входящих в состав фарфоровой массы, завод применял в конце XVIII века конную машину, состоявшую из шести мельничных жерновов, камни которых имели около 1 аршина в диаметре. Около 1799 года была построена новая машина, но конструкция ее оказалась неудовлетворительной. Вследствие плохой организации дела и несовершенства конструкции работа конных мельниц была мало производительна и изготовление готовой массы было меньше того количества, которое завод ежегодно перерабатывал; разница покрывалась из заводских запасов прежнего времени.

Уплотнение массы производилось в двух особых печах, куда ставились большие алебастровые миски, наполненные жидким тестом. Затем достаточно выпаренную и уплотненную массу работники сбивали руками на столе, покрытом замшею. Такое ручное сколачивание было весьма непрактично, так как оно требовало много времени и не гарантировало в достаточной степени от пузырьков воздуха и от пустот, опасных при выделке изделий и обусловливающих большой процент брака. Заводская администрация не находила нужным принимать меры к устранению этого недостатка.

Для обжига служили 6 одноэтажных горнов того же типа, что при императрице Елизавете Петровне.

Со вступлением на престол Александра I фарфоровой завод перешел в ведомство „кабинета е. и. в.“. К этому времени всех служащих и рабочих было около 250 человек. Управляющий заводом граф Д. А. Гурьев старался повысить производительность работы

выпиской иностранных мастеров; главной причиной медленности выработки он считал „нерадение мастеровых“ и потому дал строжайший приказ конторе: 1) наблюдать, чтобы люди в положенное время безотлучно находились при своих работах; 2) принимать от них выработанные вещи не помесячно, а еженедельно, с целью точного контроля производительности труда каждого рабочего; 3) приказать подмастерьям следить не только за исправной отделкой вещей, но и за успешностью работы подчиненных им людей; 4) выбрать из учеников заводских училищ неспособных к рисованию и назначить их навсегда в полировщики, чтобы сами живописцы не тратили времени на собственноручную полировку, как было раньше.

В течение более полустолетия со времени основания завода образовался постоянный контингент служащих, пополняемый естественным приростом. Формулярные списки за различные годы показывают, что в числе пришлых элементов были люди самых различных званий и положений: крестьяне, мещане, дети духовных лиц, штаб-офицеров, солдат, придворных служителей и пр. Значительный процент составляли иностранцы.

В отличие от чиновников, состоявших на жаловании, квалифицированные мастера и художники фарфорового завода получали вознаграждение не по штату, а каждый по степени своего искусства. Простым мастеровым полагалась задельная плата на основании определенной таксы. Для поощрения „отлично трудившихся“ выдавали вознаграждение из заводской прибыли.

Гурьев признавал, что положение рабочих неудовлетворительно, и, введя задельную плату, надеялся, что эта мера поможет выйти из „состояния бедности“. Впрочем, система задельной платы существовала не для всех рабочих: некоторые получали только жалование, другие — только задел, третьи — то и другое вместе. Ответственные лица — художники и мастера — получали обыкновенно известный процент с выделанных вещей. Например, модельмейстер получал, кроме жалования (800 р.), по 2% (в год около 900 руб.); мастер, заведующий составлением фарфоровой массы, не получал жалования, вырабатывал на заделе более 1.500 р. (по 2% с удачных вещей, без брака выходивших из горнов); главный обжигальщик Зейфферт и мастер Сергеев имели по 1% с трех горнов, так что первый имел вместе с жалованием около 1.000 р., второй около 900 р.

Для подмастерьев и мастеровых задел определялся, смотря по способностям каждого. Токарные и живописные ученики задельной платы не получали, а состояли на жаловании.

Значение для рабочих задела было в то время иное, чем теперь: он являлся тогда коррективом установленной системы жалования, размеры которого в России в первой половине XIX века были весьма незначительны во всех почти ведомствах и учреждениях.

Увеличение окладов, возможное, в большинстве случаев, только законодательным путем, совершалось весьма медленно, а увеличение жалования мастерам и подмастерьям, в большинстве принадлежавшим к крепостным, было тем труднее, что, по тогдашним обычаям, нельзя было назначать им оклады более высокие, чем людям свободных профессий.

Кроме того, однажды установленное жалование с каждым годом все меньше удовлетворяло рабочих как вследствие постепенного понижения покупной силы денег, так, в особенности, потому, что сумма жалования выражалась тогда в рублях ассигнациями, курс которых в царствование Александра I стоял очень низко и, за немногими исключениями, падал с каждым годом. Вот почему задел иногда являлся настоящим благодеянием для рабочих. Помимо денежной оплаты, в быту рабочих фарфорового завода большое значение имели различные права и преимущества, предоставленные им с начала XIX столетия, именно право постройки домов на казенной земле, пользование огородами и выгонами, выдача ссуд в счет жалования на постройку собственных домов, предоставление казенных квартир, обеспечение на случай инвалидности и под старость и пр. Кроме того, Гурьев предложил образовать постоянный капитал для выдачи престарелым и потерявшим трудоспособность мастерам ежегодных пенсий. Из заводской прибыли в пенсионный капитал ежегодно отчислялось 2 тысячи рублей.

Большое значение для поднятия благосостояния рабочих завода имела новая прирезка земли к фарфоровому заводу и сдача невских кирпичных заводов. Гурьев провел меру, напоминающую до некоторой степени мюльгаузенскую систему: для рабочих стеклянного и фарфорового заводов строились небольшие деревянные домики, которые отдавались на выплату, подобно тому, как это имело место в Мюльгаузене. Позднее завод стал давать своим рабочим, в счет жалования, ссуды на постройку домов на казенной земле. Поселившиеся на заводских свободных землях рабочие платили заводу небольшие поземельные деньги, делаясь таким образом как бы вечно-наследственными арендаторами, и этим было положено прочное основание для возникновения поселка фарфорового завода.

В царствование Александра I значительная часть рабочих, повидимому, владела собственностью.

Ученикам, успешно оканчивавшим заводскую школу, предоставлялась возможность продолжать учение.

Рабочим фарфорового завода не был закрыт доступ и к чинам; например, мастера Р. Неупокоев и Воинов дослужились до чина 9-го класса. В 1820 году были пожалованы чином кабинетного регистратора четыре живописных подмастерья; это поощрение, несомненно, вызвало полезное соревнование среди рабочих.

Потребность во врачебной помощи удовлетворялась заводской больницей, в более серьезных случаях заболевших мастеровых отправляли в городские больницы: в Обуховскую и Калинкинскую.

Администрация завода нередко оказывала помощь и семьям рабочих: вдовам выдавались пенсии и пособия, сирот устраивали на службу или помещали в сиротский воспитательный дом. В случае стихийных бедствий рабочим выдавались пособия, как, например, после наводнения 7 ноября 1824 года. Нужно отметить и темные стороны быта рабочих: некоторые из них были плохо обеспечены заработком, иногда убегали с завода, иногда совершали преступления, за которые администрация завода отсылала их в смирительный дом.

В эпоху Александра I в технике производства фарфора произошли некоторые перемены. Были сооружены новые горны взамен примитивных прежних. Качество фарфоровой массы было улучшено. Мельница, служившая для ее обработки, оставалась по прежнему конной, но производительность ее была повышена почти вдвое.

При Николае I, в 1835 году, было введено новое положение об управлении императорским фарфоровым заводом, по которому общий состав служащих был определен в 50 человек при конторе (с содержанием до 30 тысяч руб. ассигнациями) и 197 человек — при работах на самом заводе (с содержанием до 70 тысяч руб. ассигнациями).

В 1853 году были утверждены другие штаты, по которым состав служащих определялся в 10 классных и 49 неклассных чиновников и 206 человек мастеров и рабочих.

В эпоху Николая I фарфоровый завод разделялся на две главные части: „искусственную“ (т.-е. художественную) и хозяйственную. „Искусственная“ часть состояла из шести отделений: 1) состава массы, 2) гончарное, 3) выделки белых вещей, 4) обжига вещей, 5) лабораторное и 6) живописное.

Отделение состава массы заключало: машину для изготовления фарфорового теста и цедильню. При отделении находились 1 мастер, 1 ученик и 10 мастеровых.

Гончарное отделение, занимавшееся изготовлением капселей и огнеупорных кирпичей для горнов, имело 8 человек мастеровых при одном подмастерье.

Отделение выделки сырых вещей находилось в ведении модельмейстера и состояло из 7 мастерских: токарной, модельмейстерской, скульптурной, глазурной, резной, формовской и подтачивальной.

Личный состав отделения выделки сырых вещей слагался из токарей (2 подмастерья и 5 мастеровых), скульпторов (4 мастера, 3 подмастерья, 4 мастеровых, 5 учеников), резчиков

(1 мастер, 4 подмастерья, 3 мастеровых), глазурщиков (1 подмастерье, 4 мастеровых, 1 ученик), формовщиков (1 подмастерье и 1 мастеровой), подтачильщиков (2 мастеровых).

При отделении обжига вещей, имевшем три горна, находились 1 подмастерье, 25 мастеровых и 1 ученик.

При лаборатории (вместе с муфелями) находились: мастер обжига живописных вещей, помощник его, 2 краскотера и 5 чернорабочих.

Живописное отделение, наиболее обширное, разделялось на 4 части по роду живописи: отдел пейзажный и перспективный (7 мастеров), фигурный (3 мастера, 14 подмастерьев, 1 живописец и 3 ученика), цветочный (4 мастера, 4 подмастерья, 4 живописца и 4 ученика) и орнаментный (11 мастеров, 9 подмастерьев, 15 живописцев, 6 учеников, 6 полировщиков).

Состав рабочих менялся, главным образом, в связи с нетрудоспособностью стариков; администрация завода периодически составляла список мастеров и мастеровых, назначенных к увольнению за старостью лет и неспособностью к работе. Иностранных мастеров становилось постепенно все меньше, их место занимали вполне подготовленные русские рабочие и живописцы.

Отношение администрации к рабочим во времена Николая I было весьма суровым, — на заводе господствовал почти военный режим. Однако, оплата труда была вполне удовлетворительной. Квалифицированные мастера получали довольно большое жалование: в среднем на каждого работника приходилось около 400 рублей серебром заработной платы. Старший мастер живописи получал один процент с оконченных живописных вещей, что составляло до 2.300 рублей в год.

Кроме материального поощрения прибегали к мерам, рассчитанным на честолюбие: была заведена „книга для вписывания имен отличных художников“ (своего рода мраморная доска), мастерам дали право носить мундир министерства императорского двора и пр.

Ленивое и небрежное отношение к работе вело к штрафам и к смещению из разряда мастеров в мастеровые; за своевольную отлучку с завода, за пьянство, буйство или кражу виновных сдавали в солдаты.

Крупная перемена в положении рабочих фарфорового завода произошла в царствование Александра II: они были освобождены от обязательного труда. В 1860 году было утверждено новое „положение о рабочих людях при императорском фарфоровом и стеклянном заводах“, согласно которому все мастеровые и рабочие освобождались от всякой зависимости от заводов, с правом приписаться в течение года в свободные податные состояния. Они освобождались также на 12 лет от рекрутской повинности, а по истечении этого срока могли отбывать рекрутскую повинность денежным взносом. При освобождении бывшие заводские люди вознаграждались за их прежний труд пожизненными пенсиями (прослужившие не менее 15 лет) и единовременными пособиями (прослужившие от 5 до 15 лет).

Освобождение от крепостной зависимости вначале не оказало почти никакого влияния на ход самого заводского производства, на распорядок работ и на штаты. Способ вознаграждения также остался прежний — задельная плата и, в виде исключения, жалование.

Количество труда было оставлено прежнее, рабочий день ограничивался десятью часами, исключая суббот, когда работы продолжались 5 часов.

Неблагоприятная сторона свободного труда состояла в необеспеченности рабочих, особенно в случае потери трудоспособности. Ввиду этого администрация решила организовать при заводе вспомогательную кассу „для призрения больных и престарелых рабочих“. Все расходы, назначение пенсий из нее должны были производиться не иначе, как с согласия выборных из среды рабочих. Это было, в сущности, первым проявлением демократизации. Однако, рабочие отнеслись к этой затее отрицательно, предвидя, что „давление“ начальства на выборных неизбежно, и проект учреждения кассы не был осуществлен. Не питая доверия

к начальству, рабочие учредили свою собственную трехпроцентную ссудо-вспомогательную кассу, вскоре, однако, закрытую, ввиду ее нелегальности.

Усадьбы заводского селения вскоре после освобождения рабочих от обязательного труда перешли в частные руки.

В технике производства фарфорового завода при Александре I было введено существенное новшество — живая двигательная сила была заменена механической, паровой. Однако, она применялась только для перемалывания кварца, шпата и череня и потому не оказала существенного влияния в смысле сокращения числа рабочих рук. В 1858 году вместо конной машины была установлена паровая, 12-сильная, замененная в 1875 году новой, более сильной.

В белой палате была устроена особая печь и небольшой сушильный шкап. Сырые вещи обжигались в четырех горнах прямого пламени.

В начале царствования Александра III личный состав завода определялся в 233 человека. К этому времени относится улучшение медицинской части, организация библиотеки и устройство четырех новых горнов по образцу заграничных заводов.

При Николае II, в 1896 году, была устроена вспомогательная касса, с обязательным участием в ней всех рабочих, зарабатывающих менее 1.500 руб. в год. К концу 1904 года эта касса владела капиталом в 143 тысячи рублей.

Рабочее время было строго нормировано: работа зимою продолжалась 6 часов, летом 8$^{1}/_{2}$.

Новая эра в жизни фарфорового завода наступила в 1917 г. Завод, бывший прежде исключительно поставщиком императорского двора (если не считать военных заготовок), сделался народным достоянием. Организация и направление его деятельности изменились коренным образом. Завод перешел в ведение сначала Комиссариата Земледелия, затем в отдел изобразительных искусств Комиссариата по просвещению.

Руководство заводом с 1917 года и до сего времени ведется в тесной связи с фабрично-заводскими комитетами. Состав рабочих остался почти тот же. В живописном отделении 12 — 14, всего же на заводе 100. Заведующему художественной частью С. В. Чехонину удалось привлечь к заводу ряд даровитых художников и обновить работу живописного отделения. Установившийся в прошлом обычай копировать картины обезличил своеобразие росписи фарфора, и Чехонину пришлось заново прививать рабочим технические навыки. С целью поднять производительность, Чехонин начал с того, что перевел рабочих на „простое“ исполнение фарфора, роспись массового характера, познакомил их с работой кустарного типа.

Постепенно был произведен отбор мастеров и принят ряд новых живописцев на правах рабочих. Подражание старым образцам было принципиально отвергнуто. Рабочие были „эстетически - перевоспитаны“ и введены в понимание нового стиля.

Наиболее тяжелы в экономическом отношении были для фарфорового завода 1918—1920 гг., но ни на один день завод не прекращал своей деятельности. В указанные годы технические изделия преобладали — завод выпускал около 200.000 технических предметов и всего около 2.000 художественных. В 1922 г. количество художественных изделий возросло в несколько раз и неуклонно продолжает расти.

Необходимо отметить, что впервые за все время своего существования фарфоровый завод перешел на самоснабжение и отчасти покрывает расходы по производству.

Несмотря на множество трудностей, сопряженных в наше время с производственной работой, фарфоровый завод продолжает итти в авангарде русской художественной промышленности, играя поистине героическую роль.

В отношении материального положения служащих администрацией принимаются все меры к тому, чтобы оценка труда была по возможности точной и справедливой. В настоящее время оплата труда рабочих и живописцев фарфорового завода производится по усмотрению особой расценочной комиссии, в которую входят заведующий живописным отделением, выборный от рабочих, представитель администрации и выборный от живописцев.

Всякая художественная работа оценивается с трех точек зрения: 1) со стороны композиции, 2) качества и 3) продуктивности. Живописцы, исполняющие работу массового характера, получают вознаграждение по фарфору; кроме того, существует поштучная оплата. Когда на заводе выдавалось государственное снабжение продовольствием, оплата по тарифу была более выгодной, чем задельная плата; с отменой же государственного снабжения — наоборот. В последнее время большинство живописцев находится одновременно и на тарифе и на заделе.

„Трехстатейная“ оценка работы применяется не ко всем живописцам. Всем трем требованиям (композиции, качеству и продуктивности) удовлетворяет только художник М. Адамович; за ним следуют художницы Кобылецкая, Щекотихина и др.

Производительность рядовых рабочих зависит от сложности работы: рабочий, расписывающий сервиз с многосложным узором, может сделать не более двух тарелок в день; вещей средней сложности можно сделать 8 — 19 в день; обыкновенная же посуда выделывается в количестве от 20 до 30 экземпляров в день.

Сбыт произведений фарфорового завода возрастает с каждым годом. Русский фарфор пользуется большим успехом у иностранцев и на последних выставках во Флоренции, в Кенигсберге и в Берлине привлекал всеобщее внимание. Это дает возможность надеяться, что художественные изделия нашего фарфорового завода в недалеком будущем займут на западно-европейском рынке видное и почетное место.

За последние пять лет художественное развитие рабочих заметно повысилось, благодаря примеру художников-руководителей. Это повышение культурного уровня рабочих фарфорового завода и появление нового эстетизма, переоценивающего былые трафареты, заставляет „подтянуться“ и другие заводы, б. частные, ныне реорганизованные и ставшие государственными предприятиями. Так, серьезное внимание обращено на художественное „перевоспитание“ рабочих б. Кузнецовских заводов в Новгородской губ., работающих с 1923 г. под фирмой Новгубфарфор (фарфор Новгородского губернского треста). Художественной частью Новгубфарфора заведует С. В. Чехонин, привлекший к работе всех своих ближайших сотрудников по государственному фарфоровому заводу. Таким образом, госуд. фарфоровый завод имеет ныне сильного, быть может, непобедимого соперника, и в их соревновании — залог дальнейших успехов русской керамики.

Э. Голлербах

Список художников, работавших на государственном фарфоровом заводе в 1917—22 г.г.

(Составил Э. Голлербах на основании автобиографических сообщений)

Адамович, Михаил Михайлович, род. в Москве в 1884 г., первоначальное образование получил в Московск. Строгановск. Учил., которое окончил в 1907 г. с золотой медалью. По окончании училища ездил в Италию изучать декоративную живопись; по возвращении из Италии работал по декоративной живописи в Москве, в домах Скакового О-ва, Руперт и др. В 1911 г. работал в Петрограде, где исполнил роспись церкви „в память погибших моряков на войне с Японией"; работал также в церкви военноморского протопресвитера; расписывал церковь в имении Дубки. В 1914 г. ездил в Грецию по приглашению греческого правительства, для исполнения проэктов мозаики усыпальницы короля Георга I. В 1914 — 1917 гг. состоял на военной службе, с 1918 г. начал работать на фарфоровом заводе. В 1919 — 1921 служил в Красной Армии. Участвовал в выставках „Мира Искусства", „Общины Художников".

Балт, Александра Александровна, род. в Петрограде в 1895 г. В 1910 г. поступила в Рисовальную школу О-ва Поощрения художеств, где специально изучала живопись по фарфору. В 1919 г. поступила ученицей по фарфору в Учил. бар. Штиглица и занималась в мастерской государственного фарфорового завода, находящейся при училище, под руководством С. В. Чехонина. В 1921 г. была принята на фарфоровый завод в качестве живописца по фарфору.

Благовещенская, Надежда Сергеевна, род. в селе Усть-Ижоре, Петроградской губ., в 1881 г. Училась в Александровской женск. гимназии и окончила О-во Поощрения Художеств, где имела награды за рисование и композицию. Занималась в частной мастерской проф. акад. Ционглинского, в Русском Музее и Эрмитаже, где писала по фарфору. Давала уроки в Народном Доме Паниной. В 1918 г. поступила на государственный фарфоровый завод в качестве живописца; исполнила ряд художественных работ собственной композиции.

Брянцева, М., род. в 1887 г. В 1904 г. окончила курс импер. учил. для глухонемых. В том же году поступила в училище бар. Штиглица, где занималась живописью по фарфору, тиснением по коже, черчением, лепкой и пр. Кончила курс в 1913 г. В том же году поступила на государств. фарфоровый аавод в живописную мастерскую.

Вильде, Рудольф Федорович, род. в Курляндской губ. в 1868 г., получил первоначальное образование в Митавской гимназии, по окончании гимназии отбыл воинскую повинность в Нижнем-Новгороде, позже поступил на ситцевую Трехгорную мануфактуру Прохорова (сначала в контору), а потом перешел в рисовальную мастерскую завода (где работал около 3-х лет). В 1895 г. поступил в Центральную Рисовальную Школу барона Штиглица. Через год был полным стипендиатом Школы и окончил ее через 5 лет, получив заграничную стипендию на 2 года. Учился в Париже и Мюнхене, в частных художественных мастерских и ознакомился с произведениями искусств в музеях Западной Европы. В 1902 году вернулся в Петроград, имел разные частные заказы по прикладному искусству, работал для издания Школы Штиглица, по съемке Ораниенбаумского дворца и по съемке в Эрмитаже драгоценных ювелирных вещей; участвовал в декоративной росписи Елисеевского дома на Мойке и в устройстве плавучей кустарной выставки на Волге. Изучив кустарное производство, В. стал готовить рисунки для кустарей, главным образом, шаблоны для мебели (исполн. в Сергиевском посаде). Одновременно принял участие в устройстве О-ва Художеств.-Промышлен. Искусств, в его выставках и конкурсах: далее, участвуя на ежегодных конкурсах импер. фарфорового завода, познакомился с производством фарфора и стекла. После приобретения его акварелей (цветов) госуд. Александрой Федоровной на акварельной выставке, В. был приглашен администрацией фарфорового завода в 1905 г. в качестве рисовальщика-композитора, а через год получил место заведующего живописной мастерской. В этой должности В. состоит и до сих пор.

Гауш, Любовь Николаевна (рожд. Милиоти), род. в 1877 году в Петербурге. С 12 лет училась рисованию у А. И. Корзухина, который через два года, получив большой заказ, передал ее Ив. Ив. Творожникову, преподававшему в Академии Художеств. Через 4 года уроки пришлось прекратить, но и без руководства Г. продолжала заниматься искусством. В 1899 году Г. поступила в Об-во Поощрения художеств, позже дважды занималась в Париже: 1-й раз в Академии Жулияна, 2-й у худ. Кастеллуко и Мориса. В Петрограде училась у проф. Акад. Худож. Вас. Е. Савинского. На госуд. фарф. завод

поступила в 1919 г., где проработала 3 года. Первыми ее работами были тарелки — копии с двух рисунков худ. Лебедева, затем она написала по своим этюдам три вида Петербурга, из них два на тарелках — памятник Петру I и беседка Росси в Михайловском саду и третий — маленький вид крепости на вазочке; затем Г. исполнила серию портретов Декабристов (тоже на тарелках), пользуясь материалом Музея Революции и частных собр. П. А. Щеголева. Ею написаны также несколько блюд и тарелок с цветами и красной звездой, буквами Р. С. Ф. С. Р. и пр.

Данько, Елена Яковлевна, род. в 1898 г. в Москве, среднее образование получила в Киеве. Там же училась в школе живописи А. А. Мурашко. Художественное образование продолжала в Москве, в студии И. И. Машкова, а затем в студии Ф. И. Рерберга. Участвовала на выставках группы художников „7“. На фарфоровый завод поступила в 1918 г. Участвовала на выставке „Общины художников“ 1922 г.

Данько-Олексеенко, Наталия Яковлевна, род. в 1892 г. в г. Тифлисе. Общее образование среднее. По специальности училась в 1901 году в Строгановском училище в Москве. С 1902 по 1906 г. работала дома, с 1906 по 1908 — в студии художника Яльмара Чансон в Вильно. С 1908 г. — в Петербурге, в частных мастерских, у Шервуда, потом у В. В. Кузнецова. С 1909 по 1914 г. принимала участие в скульптурных работах, исполненных в мастерской В. В. Кузнецова для построек Петербурга и других городов архитекторами Дмитриевым, Фоминым, Щуко, Лидвалем, Лялевичем, Тамановым и др. В 1911 г. в качестве помощницы В. В. Кузнецова ездила в Италию с целью выполнения скульптурных работ для русских павильонов на Всемирных выставках в Риме и Турине. В 1914 г. поступила на быв. импер. фарфор. завод помощницей зав. скульпт. отделением В. В. Кузнецова. В 1918 г. благодаря реформе художественного отдела фарфорового завода, произведенной С. В. Чехониным и Ваулиным, получила возможность работать для фарфора самостоятельно, по своим композициям. В 1919 г. за отъездом В. В. Кузнецова Д. была назначена заведующей скульптурной мастерской государств. фарфорового завода. В 1919, 21 и 22 гг. участвовала на выставках фарфорового завода, а также в 1922 г. на выставке „Общины Художников“.

Зимин, Григорий Дмитриевич, сын Зимина, служившего на керамическом заводе бр. Бонафеде; р. в 1875 г. в Петрограде. Начальное образование получил в городской школе, по окончании которой поступил на бывш. импер. стеклян. завод в качестве ученика в живописную мастерскую, где изучал живопись по стеклу практически; одновременно учился рисовать в школе бар. Штиглица. После соединения фарфорового завода со стеклянным стал работать по фарфору, одновременно посещая лекции народных университетов, и сдал экзамен при 6-й гимназии на учителя. После этого поступил в школу О-ва Поощрения Худож., где обучался в общих рисовальных классах, под руководством Яна Ционглинского. С 1903 г. после командировки заводом заграницу, продолжал работать под руководством Ционглинского с натуры, применяя свои этюды пейзажей и др. к подглазурной живописи по фарфору. С этого года по 1914 выставлял свои работы на выставках: Академической, Петрогр. О-ва Художн., Внепартийного Об-ва и осенних, состоя действительным членом „Мюссаровских понедельников“. Работы З. по фарфору имеются на государственном фарфоровом заводе в музее и в коллекции фарфора при Эрмитаже. Участвовал на 1-й Государственной Выставке в 1919 г. и на выставке фарфорового завода. В 1919 г. оставил завод по болезни, уехал в провинцию, где служил преподавателем рисования и художником-декоратором при театре Лодейного Поля. В 1922 г. вновь поступил на завод. С этого же года состоит действительным членом „О-ва художников-индивидуалистов“.

Кириллова, Мария Петровна, род. в Петрограде в 1896 г., в 1917 г. окончила училище бар. Штиглица, прошла все художественные классы, а также специальные классы живописи по фарфору и майолике. Поступила на государственный фарфор. завод в 1919 г. в качестве живописца по фарфору.

Кобылецкая, Зинаида Викторовна, род. в 1881 г. в Бессарабии, художественное образование получила в Школе Общества Поощрения Художеств, работала также в частных мастерских художников; прикладную живопись изучала на иностранных заводах Дании, Швеции и Франции. Работала для госуд. фарфор. завода с 1913 г. С 1918 г. занималась композицией образцов.

Кузнецов, Василий Васильевич, род. 1882 г. Общее образование среднее. По специальности уч. в Академии Художеств, которую и должен был окончить в 1908 г. Но увлекшись работой по декоративной скульптуре для архитектуры, К. не закончил своей конкурсной модели и вышел из Академии. Работал с архитекторами: Щуко, Щусевым, Лидвалем, Лялевичем, Фоминым и др. Ему принадлежит скульптура Азовско-Донского банка (1908), Сибирского банка (1910), дом бр. Мертенс (1912), скульптура для русских павильонов на Всемирной выставке в Турине и Риме (1911) и пр. С 1914 г. поступил на завод в качестве заведующего скульптурным отделом. Желая возродить на заводе совершенство старинной техники, строгость античного орнамента (аканты), давал проекты ваз, часов, шкатулок классического характера. За время войны и на тему войны дал несколько скульптурных групп: Илья Муромец, Сестра милосердия. Размер их, слишком громоздкий для фарфора, был самим автором признан неудачным и после пробных экземпляров они не повторялись. Позже были исполнены скульптуры „Конек-горбунок“, „Дама с розой“, „Морж“, „Белые медведи“, бюсты Маркса, „Красногвардеец“, 3 модели кружек исполнены после Революции 1917—1918 гг. Весной 1919 г., ввиду тяжелых условий жизни в Петрограде, Кузнецов уехал в Саратовскую губ.

Куликова, Надежда Александровна, род. в 1883 г. в Харькове. Среднее образование получила в Петрограде и в частном пансионе в Швейцарии. Живописи и рисованию училась в продолжение нескольких лет в Швейцарии (в студии Розалии Ге) и в Голландии. В 1914 г. вернулась в Россию. В 1919 г. поступила в училище Штиглица, где училась под руководством С. В. Чехони-

нина, а в марте 1920 г. была принята на государственный фарфоровый завод, где исполняла работы собственной композиции.

Лебедева, Мария Васильевна, род. в 1894 г. Кончила школу О-ва Поощрения Художеств; имела две командировки, по России и заграницу. По окончании художественного образования работала как график в художественных изданиях (книги, журналы, плакаты), как декоратор (плафоны, украшение города и т. п.); выставляла в „Общине Художников" и на выставке „Мир Искусства". Была преподавательницей графического искусства в средних учебных заведениях и худож. инструктором в детских клубах. На заводе состоит с 1920 г.

Потапова, Елизавета Никодимовна, род. в Петрограде. Окончила среднее учебное заведение. Брала частные уроки по рисованию и фарфору. В 1918 г. поступила на фарфор. завод.

Радонич, Босилька Степановна, род. в 1883 г. в Черногории, ученица С. В. Чехонина; работает на государственном фарфоровом заводе с января 1920 г.

Руднев, Лев Владимирович, род. в Новгороде в 1886 г. Образование получил в г. Риге, окончил реальное училище, затем рисовальную школу Блома. В 1915 г. окончил Академию Художеств по архитектурному отделению. В 1912 г. строил церковную школу в Екатеринославской губ. Сотрудничал в течение 5 лет с архитектором И. А. Фоминым. Получил по конкурсу 24 премии. В 1917 — 19 гг. строил „Памятник жертвам революции в Петрограде". В 1919 г. состоял профессором архитектуры в Академии. На заводе работает с июня 1922 года по композиции.

Рукавишникова, Варвара Федоровна, род. в 1879 г. В 1896 г. окончила курс Смоленской женской гимназии, а в 1909 г. рисовальную школу Общества Поощрения Художеств, где была удостоена малой и большой медалей. В этом же году при Академии Художеств выдержала экзамен на учительницу рисования. До 1919 г. давала уроки рисования и исполняла частные заказы по фарфору и композиции рисунков. В 1919 г. поступила на государственный фарфоровый завод; исполняет рисунки своей композиции и др. художников.

Скворцов, Алексей Александрович, род. в 1891 г., по окончании двухклассного приходского училища был принят в 1903 г. в Художественное училище при бывшем императорском фарфоровом заводе и в то же время занимался в начальном училище прикладного искусства бар. Штиглица. По окончании училища в 1907 г. поступил в живописную мастерскую завода, в которой работает и до настоящего времени.

Фрезе, Варвара Петровна, род. в 1883 г. в Петрограде. Училась в Литейной женской гимназии, которую окончила в 1900 г. С 1900 до 1904 занималась в Школе Общества Поощрения Художеств, в 1904 г. перешла в центральное училище бывш. б. Штиглица, которое окончила в 1910 г., имея своей специальностью — живопись по фарфору. С этого времени, не прекращая работы по специальности, занималась педагогической деятельностью до 1918 г. Преподавала рисование в городских 4-классных училищах, патриотических и профессиональных школах, в продолжение семи лет состояла преподавательницей гимназии Л. С. Таганцевой и один год преподавательницей тиснения по коже в училище бар. Штиглица. В 1918 г. поступила на государственный фарфоровый завод. В 1919 г. исполнила большой столовый сервиз на 24 персоны, бывший на выставке государственного фарфорового завода. В 1919 г. оставила занятия на заводе, служила в Управлении Красного Креста и Мурманской жел. дор., исполняя в то же время для Наркомздрава серию плакатов по борьбе с холерой и разные анатомические рисунки. В 1921 г. вернулась на государственный фарфоровый завод, где исполнила в течение зимы 1921—22 гг. ряд художественных композиций.

Циммер, Мария Ивановна, род. в Петрограде в 1862 г. Училась в Мариинской женской гимназии, затем поступила в училище бар. Штиглица. Давала частные уроки и в то же время изучала специально живопись по фарфору. Получила на выставках художественно-ремесленного труда награды от Министерства Финансов: малую серебряную медаль, большую серебряную медаль и похвальный лист за работы своих учениц. В продолжение 7 лет давала уроки живописи по фарфору на курсах Общества Поощрения женского художественно ремесленного труда. В 1903 г. 15-го августа поступила учительницей рисования в училище глухонемых, где прослужила до 1 октября 1920 г. В 1920 г. 1 октября поступила на государственный (бывш. императорский) фарфоровый завод, как живописец по фарфору, где работает до сих пор, исполняя как копии, так и собственные композиции.

Чехонин, Сергей Васильевич, род. в 1878 г. на станции Валдайка, в семье машиниста Николаевской ж. д. Рано проявившееся художественное дарование мальчика вначале росло самостоятельно, без всяких направляющих влияний. Позже, когда Ч. познакомился с коллекционером М. Струговщиковым, он увидел у него произведения Брюллова, Моллера, Теньера, рисунки и гравюры, живо заинтересовался ими и получил возможность соприкоснуться с художественной стихией. На ст. Чудово, где протекали детство и отрочество Чехонина, жила семья Глеба Успенского. Через эту семью Ч. познакомился с Дубовским, Ярошенко, Репиным, Манганари, Желтовским. Мельком встречал он здесь и В. Серова, с которым позже ему пришлось сойтись на собраниях „Мира Искусства".

В 1896 г. Чехонин поступил в школу Общества Поощрения Художеств, где занимался около полугода у Ционглинского и Сабанеева, изучая попутно керамику у Шрейберга. В 1897 г. он перешел в Тенишевскую мастерскую (в Петербурге, на Галерной ул.), где учился под руководством Репина. Вскоре эта мастерская превратилась в „Свободную мастерскую" без руководителя; Чехонин продолжал в ней свое образование до 1900 г.

Знакомство с Александром Н. Бенуа, И. Я. Билибиным и др. ввело его в круг художников Общества „Мир Искусства". В 1904 г. художник занялся керамическими работами в Абрамцевской мастерской Мамонтова в Москве, на Бутырках. Заведывал ею П. К. Ваулин, вместе с которым Че-

хонин работал по облицовке дома „Метрополь“. Часть облицовки фасада этого дома (мозаичные балконы и пано) были выполнены по рисункам Чехонина. Когда Ваулин организовал в 1907 г. собственную мастерскую в Кикерине, Чехонин продолжал у него работы по керамике.

Графика Чехонина впервые появилась в печати на страницах различных сатирических журналов в 1904—05 гг. Далее художник исполнял ряд обложек для издательств „Шиповник“, „Былое“, „Пантеон“, „Сатирикон“ и др. Особенно обильны были графическими работами годы 1911, 1912 и 1913: обложки, иллюстрации и виньетки для издательств „Прометей“, „Просвещение“, „Шиповник“, „Буревестник“, для журналов „Аполлон“, „Галченок“, „Новый Сатирикон“ и др. В 1912 г. Чехонин получил первую премию на конкурсе новых шрифтов для издательства Лемана. В 1913 г. им исполнены иллюстрации к ряду Брокгаузовских изданий. В последние годы снимки с его произведений появлялись в журналах „Изобразительное Искусство“, „Дом Искусства“ „Аргонавты“ „Русское Искусство“, „Печать и Революция“ и др.

Первой керамической работой Чехонина в Петербурге была майоликовая фреска Михаила Архангела на церкви Московского полка (Сампсониевский пр.) и майоликовая фреска на церкви в память 300-летия Дома Романовых (Федоровское подворье на Полтавской ул., у Николаевского вокзала). После второй Всероссийской кустарной выставки (1913 г.) Чехонин был приглашен специалистом по художественной части в Министерство Земледелия и принял заведывание финифтяной школой в Ростове, где ученики работали по его эскизам и научились от него миниатюре на финифти. В этот период Чехонин создал целую серию миниатюр на эмали, достигнув высокого изящества и тонкости техники. Руководство мастерской Чехонин продолжал до 1917 г., когда перешел в число виднейших сотрудников отдела изобразительных искусств при Наркомпросе и принял заведывание художественным отделом фарфорового завода. Первой работой, исполненной Чехониным для фарфорового завода, было юбилейное блюдо, заказанное к 25 октября 1918 г. (герб Р. С. Ф. С. Р. в цветах). Затем последовали тарелки с монограммами и лозунгами, украшенные полихромными орнаментациями, чашки, сервизы и пр. В украшении фарфора Чехонин стал часто и в большом количестве применять „цировку“ (гравировку по золоту), которой в прежнеее время пренебрегали, рассматривая ее как придаток к живописи. Чехонину фарфоровый завод обязан обновлением своей художественной деятельности и созданием своеобразного стиля, ярко отразившего стихию Революции. В 1923 г. Чехонин перешел в „Новогубфарфор“ (б. Кузнецовский завод на Волхове) где принял заведывание художественною частью, с целью поднять изделия этого завода, имевшие прежде рыночный характер, на высоту подлинного искусства.

Щекотихина, Александра Васильевна, род. в Александровске, Екатеринославской губ. Среднее образование получила там же. Художественное образование получила в училище Императорского Общества Поощрения Художеств и продолжала в Париже, в мастерской Мориса Дени. По возвращении в Петроград сотрудничала в театральных постановках Н. К. Рериха. Исполняла самостоятельно постановки „Рогнеды“ для Московского театра Зимина и „Садко“ для Петроградского Народного Дома. Экспонировала на выставках „Мира Искусства“. Поступила на государственный фарфоровый завод в 1918 г.; попутно работала в государственных центральных костюмерных мастерских.

Щербаков, Валентин Семенович, род. в Казани в 1880 г. В 1901 г. окончил Казанскую Художественную школу с правом поступления в Академию Художеств без экзамена. В Академии Художеств был учеником Репина, а после его ухода учился у проф. Ф. А. Рубо, по классу которого и окончил в 1919 г. Академию Художеств. С 1907 г. занимался изучением старорусского искусства, путешествовал по России, зарисовывал фрески и памятники русского искусства Пскова, Новгорода, Ярославля, Костромы, Казани и пр. Работал с академиком А. В. Щусевым и В. А. Покровским, создавал стенописи в стиле старорусских фресок XV и XVII вв. В 1912 г. в целях дальнейшего изучения русского искусства и его первоисточников отправился заграницу, изучал никем не исследованную Сербию и зарисовывал фрески XI — XVII веков. По приезде работал с архитектором Крачинским, Щусевым и др. Выставлял свои вещи на выставке „Т-ва Независимых“. Правительством был приобретен на 1-й государственной выставке 1918 г. для музейного фонда ряд его картин. В 1917 — 18 г. работал на государственном фарфоровом заводе, куда дал около 100 композиций разного характера: классический пейзаж, лубок русский, в духе фресок и пр. Летом 1918 г. поехал в Казань, где работал до середины 1922 г. и создал декоративные мастерския. Снабжал театр города и Татреспублики декорациями. В то же время состоял руководителем в Казанских художественных мастерских, куда был приглашен художником Н. И. Фешиным. В июне 1922 г. возвратился в СПБ.

Якимовская, Екатерина Александровна, род. в 1895 г. В 1913 г. окончила училище Глухонемых. В 1915 г. поступила в Рисовальную школу Общества Поощрения Художеств, где и пробыла до 1917 г. В 1918 г. поступила ученицей живописи по фарфору в училище Штиглица и работала в мастерской государственного фарфорового завода (находящейся при этом училище) под руководством С. В. Чехонина. В 1919 г. была принята на государственный фарфоровый завод, где исполняла копии и делала композиции.

Библиография

Литература о фарфоре Государственного Завода

в хронологическом порядке

(Составила М. Л. Егорова-Котлубай)

Георги, Г. Б. Опис. Росс. Имп. столичн. гор. Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. Спб. 1794, стр. 679.

Б-шев, Вл. Очерк истор. мануф. в России. Спб. 1833, стр. 53.

Указатель произв. отечеств. промышл., наход. на выставке 1833 г. в С.-Петербурге. Спб. 1833.

Указатель выст. росс. мануф. изд., б. в С.-Петербурге в 1839 г. Спб. 1839.

Описание производства работ на Имп. Фарфоровом Заводе с кратким обзрением всех его частей. Спб. 1844.

Указатель Спб. выставки изделий Промышл. Рос. Имп., Ц. Польского и Вел. кн. Финляндского в 1849 г., Спб. 1849.

Максимович, А. Обозр. выст. росс. мануф. изд. в С.-Петербурге в 1849 г. Спб. 1850.

Федченко, Г. П. Гончарное производство. (Обзор различн. отраслей мануф. промышл. России. Т. I) Спб. 1862, стр. 331 сл.

Фабрики и заводы в С.-Петербурге и С.-Петербургской губ. в 1865 г. Вып. 4. Спб. 1866.

То же, вып. 5. Спб. 1868.

Статистический Временник Российской Империи. Т. I. Спб. 1866.

Всероссийская мануфактурная выставка 1870 г. Спб. 1870.

Скальковский, К. Всероссийская мануфактурная выставка в промышленном отношении. Спб. 1870.

Иллюстрированное описание всероссийской мануфактурной выставки в 1870 г. Спб. 1870.

Отчет о всероссийской мануфактурной выставке в 1870 г. в С.-Петербурге. Спб. 1871.

Архив кн. Воронцова, Т. V. М. 1872, стр. 472 сл.

Императ. Фарф. Завод, в журн. „Голос“ за 1875 г. № 213.

Яковлев, А. Краткий очерк разв. фарф. произв. в России. М. 1882.

Отчет о всеросс. худож.-промышл. выст. 1882 г. в Москве. Т. III. Спб. 1883.

То же, т. IV. Спб. 1884.

Кобеко, Д. Ф. Скульптор Ж. Д. Рошет и его произведения. „Вестн. Изящн. Иск.“ Т. I, вып. IV. 1883, стр. 641 сл.

Орлов, П. А. Указ. фабр. и завод. Европ. России и Ц. Польского. Спб. 1887, стр. 307.

Пыляев, М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. Спб. 1889, стр. 70 сл.

Каталог книг изданий и рисунков музея Имп. Фарфорового Завода, основанного на теперешнем его местонахождении в 1744 г. Спб. 1890, стр. 5 — 70 (полного издания), 5 — 27 (краткого издания).

Каталог музея Имп. Фарфорового Завода. Спб. 1890.

Селезнев, В. И. Производство и украшение глин. изд. в настоящем и прошлом. Спб. 1894, стр. 320 сл.

М. И. П. К 150-летию Фарфорового Завода. „Новое Время“, 1894 г., № 6618.

Императорский Фарфоровый Завод. Приложение к „Новому Времени“ 1894 г., №№ 192 — 194.

Указатель художественно-промышленного музеума при Строгановском училище технического рисования. Отд. I и II. М. 1894.

Коробов, А. Императорский Фарфоровый Завод. „Всемирная Иллюстрация“. 1895 г. № 1401, стр. 451 сл.

Щукин, П. И. и Е. В. Федорова. Опись старинных вещей собрания П. И. Щукина. Ч. I. М. 1895, стр. 124 сл.

То же, ч. II. М. 1896, стр. 1 — 24, 89 — 95, 113, 127, 188 — 191, 198 — 199, 229 — 230.

Каталог художественных предметов и редкостей XVI, XVII, XVIII и начала XIX в. собрания С. Э. и В. Я. Евдокимовых. Спб. 1898, стр. 1 — 28, 359 — 361.

То же, прибавление II. Спб. 1899, стр. 3.

То же, прибавление III. Спб. 1900, стр. 3.

Собко, Н. Императорский Фарфоровый Завод в С.-Петербурге. „Искусство и Художественная Промышленность“. 1899, № 4 и 5, стр. 299 сл.

Результаты конкурса на представление художественных рисунков Имп. Фар. Заводу в ноябре 1892 г. „Искус. и Худ. Промышл.“ 1899, № 4, стр. 319—322.

Каталог изделий Имп. Фарф. Завода на состоящей под покровительством Ее Имп. Высочества В. Кн. Елизаветы Маврикиевны международной выставке керамических изделий в С.-Петербурге 1900.

Каталог изделий Императорского Фарфорового Завода, Спб. 1900.

Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Т. III. Спб. 1900, стр. 199.

Б. В. Заметка о фарф. производстве. „Искусство и Художественная Промышленность“. 1901, т. III, № 6, стр. XLI сл.

О порцелиновой мануфактуре в 1744—1764 гг. Сборн. стар. бумаг, хранящ. в музее П. И. Щукина. Ч. IX. М. 1901, стр. 434—475.

Спилиоти, Н. Имп. Фарфоровый Завод. „Худож. Сокровища России“. Спб. 1901.

Каталог русского фарфора коллекции Н. А. Лукутина. М. 1901, стр. 1 сл.

Обзор деятельности Министерства Императорского Двора и Уделов за время царствования Императора Александра III. Ч. I, кн. 2. Спб. 1901, стр. 268 сл. Императорские Фарфоровый и Стеклянный заводы.

Изделия Имп. Фарфорового Завода в С.-Петербурге 1901 г. „Искусство и Художественная Промышленность“, 1902, № 1, стр. 1—IV.

Каталог Весенней выставки 1902 г., стр. 36 сл.

Каталог выставки „Старый Петербург“. Спб. 1903, №№ 131, 133, 134, 143 и др.

Работы Императ. Фарфорового Завода. „Мир Искусства“, 1903, № 9, стр. 137—140.

Доротин, Л. Новейшая русская керамика. „Новый Мир“, 1903, № 118, стр. 296 сл.

Чернов, Е. Императорские Фарфоровый и Стеклянный заводы. „Живописная Россия“, 1903, № 152, 153, стр. 561 сл. и 578 сл.

Селиванов, А. В. Фарфор и фаянс Росс. Империи. 1903, стр. 97 сл.

Он же. Первое прибавление. Влад. 1904, стр. 20 сл.

Петров, В. И. Метки русского и иностранного фарфора, фаянса и майолики. М., 1-е изд. 1903 г. 2-е изд. 1904.

Спилиоти, Н. Фарфор на Историч. выставке предметов искусства в С.-Петербурге. 1904 г., „Худож. Сокровища России“ 1904, изд. IV, №№ 6, 7, 8, стр. 127 сл., 164 сл., 231 сл., 236 сл., 242 сл., 246.

N. S. Новые художественные произведения Имп. Фарф. и Стеклянного заводов. „Худож. Сокровища России“, 1904, стр. 175 сл., 233 сл., 244.

М. Художественные Сокровища России. „Новое Время“. 1904, № 10208.

Гук, Н., фон. Новое и старое Императорских Фарфорового и Стеклянного заводов. „Биржевые Ведомости“, 1904, 17 декабря.

Императорский Фарфоровый Завод. Изд. Управления Императорскими заводами. Спб. 1907.

Бахтиаров, А. Как делают стекло и фарфор. Спб. 1907, стр. 25—38.

П. В. Имп. Фарф. Завод. „Старые Годы“, 1907, II, стр. 69.

Прахов, А. Альбом истор. выст. предметов искусства, устроенной в С.-Петербурге в 1904 г. Спб. 1907.

Врангель, Н. Н. Фарфоровые куклы. XXV гл. в Истории русского искусства Иг. Грабаря, вып. XI, стр. 261 сл.

Ротштейн, И. Русский фарфор. „Старые Годы“, 1908, V, стр. 95.

Он же. Забытое искусство (Русский фарфор). Заметка в почтовом ящике. „Старые Годы“, 1903, II, стр. 120.

Роот, Н. Художественная керамика. Пособие и практическое руководство по художественно-гончарному и майоликовому производствам. Изд. А. Ф. Маркс. Спб. 1908.

Горяинов, С. Художественные впечатления Станислава-Августа о своем пребывании в С.-Петербурге в 1797 г. „Старые Годы“, 1908, стр. 592.

Бенуа, Ал-др. Собрание Ф. Ф. Утемана в Спб. (Елизаветинский фарфор). „Старые Годы“, 1908, IV, стр. 190.

Ротштейн, Н. Сервиз с зеленой лягушкой. „Старые Годы“, 1910, II, стр. 37 сл., 39.

Ф. Р. Императорский Фарфоровый Завод и уч.-ремесленные школы Министерства Торговли и Промышленности. „Свободн. Худож.“, 1911, август.

Имп. Фарф. Зав. Дежене „Вакх“ Я. Горяева. „Свободным Худож.“, 1911, октябрь, стр. 28.

Тройницкий, С. Н. Галлерея фарфора Императорского Эрмитажа. „Старые Годы 1911, V, стр. 35; X, стр. 5 сл. и отд. изд. 1911.

Он же. Фарфор Императорского завода эпохи Виноградова (1748—1752). „Старые Годы“, 1912, VI, стр. 17 сл.

Вейнер, П. П. Собрание Алексея Захаровича Хитрово. Фарфор. „Старые Годы“, 1912, XII.

Врангель, Н. Императрица Елизавета и искусство ее времени. „Аполлон“, 1912, кн. 7.

П. С. К заметке С. Н. Тройницкого: „Фарфор Императ. Завода эпохи Виноградова“ „Старые Годы“, 1912, VII—IX, стр. 161.

Обольянинов, Н. Несколько неизвестных марок русского фарфора. „Старые Годы“, 1913, III, стр. 41.

Тройницкий, С. Н. Фарфоровые табакерки Императорского Эрмитажа. „Старые Годы“, 1913, XII, стр. 14 и отдельное издание, 1915.

Казнаков, С. Пакетовые табакерки Имп. Фарф. Зав. 1913.

Ростиславов, А. Фарфоровый завод и скульптура барона Рауш-фон-Траубенберга. „Аполлон“, 1913, кн. I.

Лазаревский, Ив. Среди коллекционеров. Фарфор. Спб. 1914, стр. 94 сл. и 2-е изд. 1917.

Тройницкий, С. Н. Собрание кн. Шаховской. „Старые Годы“, 1914, VI, стр. 7.

Вейнер, П. П. Убранство Гатчинского Дворца. „Старые Годы“, 1914, VII—IX, стр. 73 сл.

Вести. „Старые Годы“, 1914, X—XII, стр. 137.

С. К. Собрание фарфора в музее бар. Штиглица. „Столица и Усадьба“, 1915, № 36—37, стр. 28—29.

Верещагин, В. Старый Львов. „Старые Годы“, 1915, IV—V, стр. 70—71.

Казнаков, С. Дочь Бецкого и философ Дюваль (Екатерининский фарфор). „Старые Годы“, 1916, X—XII, стр. 51.

Лазаревский, Ив. Собрание фарфора А. В. Морозова. „Столица и Усадьба“, 1916, № 64—65, стр. 8.

Вазы Императорского Фарфорового Завода 1833 г. „Столица и Усадьба“, 1917, № 74.

Троцкий, И. и Ф. Фогт. Марки фарфора, фаянса и майолики. Петроград, 1919, стр. 187.

Голлербах, Э. Ф. Елизаветинский фарфор, „Жизнь Искусства“, № 234, 1919 г., 5 сент.

Государственный Фарфоровый Завод. „Художественный Труд“, изд. Изо Наркомпроса. Вып. I. Петроград, 1919.

Каталог выставки изделий Государственного Фарфорового Завода, национальной Петергофской гранильной фабрики и шатра смальт. Пгр. 1919.

Обзор деятельности Отдела Изобразительных Искусств. Петроград, 1920, стр. 48.

Шик. М. К истории бывш. Императ. Фарфорового Завода. „Среди Коллекционеров“, 1921, № 10.

Тройницкий, С. Н. Путеводитель по отделению фарфора. Государственный Эрмитаж. Петроград, 1921, стр. 8 сл., 37 сл.

Качалов, Н. Н. Об исследовательской деятельности в керамике. „Наука и ее работники“, 1921, № 4, стр. 23.

Охочинский, В. Выставка фарфора Государственного завода. „Среди Коллекционеров“, 1921, № 8—9, стр. 31 сл.

Н. В. Шкатулки Елизаветинского фарфора. „Среди Коллекционеров“, 1921, № 8—9, стр. 34.

Гейтц, Флор. 1-й пролетарский музей городского района. „Среди Коллекционеров“, 1922, II, стр. 28.

Лазаревский, Ив. Кто что может ответить (Вопрос о фарфоровой фигуре мальчика с корзиной пасхальных яиц). „Среди Коллекционеров“, 1922, № 3, стр. 65.

Чехонин С. Русский фарфор „Жар-Птица“ (Берлин) 1922, № 6.

Голлербах, Э. Ф. Фарфор Государственного завода. М. 1922, изд. „Среди Коллекционеров“, 8 цветных репродукций на отдельных листах и 50 автотипий в тексте. Обложка и титульный лист раб. И. Рерберга. Заставка, концовка и автопортрет С. Чехонина.

Он же. Московский музей фарфора. „Новый Путь“ (Рига), № 296, 28 янв. 1922.

Он же. С. В. Чехонин. „Казанский Музейный Вестник“, 1922, № 1.

Он же. Чехонинская школа фарфора. „Сполохи“ (Берлин), № 15—16, янв.—февр. 1922.

Он же. Условия труда и быт рабочих на Государственном Фарфоровом Заводе. „Архив Истории Труда“, выпуск Ученой Комиссией по исследованию истории труда в России. 1923, кн. 6—7.

Он же. Государственный Фарфоровый Завод и художники (с воспроизведениями работ С. Чехонина, Н. и Е. Данько, Щекотихиной, Мосягина и др.). „Русское Искусство“, 1923, № 2—3, изд. „Творчество“, М.-П.

Тройницкий, С. Клейма Елизаветинского фарфора. Журн. „Среди Коллекционеров“, 1923, № 1—2, стр. 14 сл.

Тарелка „Голод“, С. Чехонина. „Аргонавты“, сборник по вопросам изобразительного искусства и музейной жизни, под редакцией Э. Голлербаха, Н. Лансере и Д. Митрохина; изд. „Петроград“, 1923 г. № 1, стр. 69.

Голлербах, Э. Советский фарфор (К вопросу о пролетарском стиле). „Петроград“ № 13, 7 ноября 1923.

Он же.—Музей Государственного Фарфорового Завода, (с двумя иллюстрациями). „Художественный Труд“, под редакцией А. В. Луначарского, 1923, № 3.

Иванов, Д. Фарфор Оружейной Палаты. „Среди Колл.“, № 5, стр. 13.

Фарфоровый Завод. — „Спутник по Петрограду и его окрестностям“. Составил Ф. Доброхотов. Художественно-историческая часть под редакцией Э. Голлербаха. Изд. „Жизнь Искусства“. 1924 (см. стран. 285).

Фарфор и фаянс. Справочник для коллекционеров. Указатель марок составил И. Троцкий. Редакция и вступительная статья Э. Голлербаха. С приложением подробного указателя литературы о керамике. Обложка раб. М. Кирнарского. Государственное Издательство, 1924.

Exhibition of the Works of Industry of all Nation. 1851. London: Reports by the juries, стр. 542; Official descriptive Cataloge 318, стр. 1376.

Oesterreichischer Bericht über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867: IV, Glass und Thonwaarenfabrikation. Wien, 1868, стр. 217 сл.

Chaffers, W. Marks and Monograms on Pottery and Porcelaine. London, 1870, стр. 390.

Demmin, A. Guide de l'amateur de faïences et porcelaine, 4-e éd., t. 3. Paris. 1873, стр. 1183 сл.

Richard cav. Giulio. Relazione sulle industrie ceramica e vetraria all exposizione universale di Vienna nell'anno 1873, del Giurato R. cav. G. Milano. 1874, стр. 65.

Jaennicke. Marken und Monogramme. Stuttgart, 1878.

Jaennicke, Fr. Grundriss der Keramik. Stuttgart, 1878. стр. 822 сл., 913 сл.

Ris-Paquot. Dictionnaire des marques et monogrammes, 5-e éd., Paris. 1880.

Garnier, Ed. Histoire de la céramique. Tours. 1882. T. I, стр. 515.

Graesse, Th. Guide de l'amateur de Porcelaines et de Poteries. Dresde. 7-e éd. 1885, стр. 181.

Ris-Paquot. La céramique. Paris. 1888, стр. 281.

Lefêvre, Léon. Manufactures officielles de Céramique. Manufactures impériales russes de porcelaine et de cristaux à St.-Pétersbourg [La Céramique, Déc. 1901, № 143, стр. 123—5].

Kunstporzellan der Kaiserl. russichen Porzellanmanufactur (Velhagen & Klasings Monatshefte). XVII Jahrg. 1902—1903. H. 10, Juni, 1903, стр. 477—8.

Pudor H. Russiche Porzellane (Mode und Haus). 1903, № 5, стр. 67.

Его же. Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Serie A. Keramik und Glassindustrie. I. B., H. 1—4, стр. 33—5: Die Kaiserlich russiche Porzellan- und Glass-Manufaktur in St.-Petersburg. H. 5, стр. 19, 22, 24.

Roseau. Nouveau mouvement d'art aux manufactures impériales de porcelaine et de verrerie de St.-Pétersbourg (L'Art Décoratif. Nov. 1904, № 74, стр. 161—170).

Wilde, C. H. How to collect continental China. 1907.

Cazalet, Lucy. Russian Porcelaine. The Connoisseur. 1908, I, стр. 16 сл.

Bayard, Emile. L'art de reconnaître la céramique. Paris. 1913.

Gollerbach, E. La porcelaine de la Manufacture de l'État R. S. F. S. R. Moscou, 1922.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ:

Автотипии на отдельных листах:

I. Чашки с портретом В. И. Ленина, раб. Назарова и Бейдуката. Тарелка с портретом Г. Е. Зиновьева, раб. Даладугина. Тарелка с портретом Розы Люксембург, по рисунку Чехонина.

II. Тарелка „Звонарь“, раб. Щекотихиной. Тарелка „Комиссар“, ее-же. Кофейники, роспись Суетина.

III. „Работница“, скульптура Н. Данько. „Анна Ахматова“, ее-же. Статуэтка раб. А. Матвеева Статуэтка раб. О. Глебовой-Судейкиной.

Фототипии на отдельных листах:

1. Тарелка раб. С. Чехонина (деталь росписи).
2. Кружка „Молоко“, раб. Н. Данько.
3. Музей Государственного Фарфорового Завода. Арка.
4. То-же, витрина с современными изделиями.
5. Статуя „Офелия“, раб. П. Каменского.

СОДЕРЖАНИЕ

ERRATA:

Стр. 29-я, под снимком напечатано „скульптурная мастерская“, нужно читать „живописная мастерская“.

Стр. 34-я, строка 6-я сверху: напечатано — „с узко экономическими стремлениями“, нужно читать „и узко экономическими стремлениями“.

Стр. 42-я, подпись под снимком: напечатано — „Тарелка эпохи Александра“, нужно читать „Тарелка эпохи Александра I“.

Стр. 65-я, под снимком отсутствует подпись: „Блюдо Красный Балтийский Флот, по рисунку С. Чехонина“.

Стр. 105-я, строка 18-я снизу, напечатано: „уничтожил“, нужно читать „уничтожило“.



